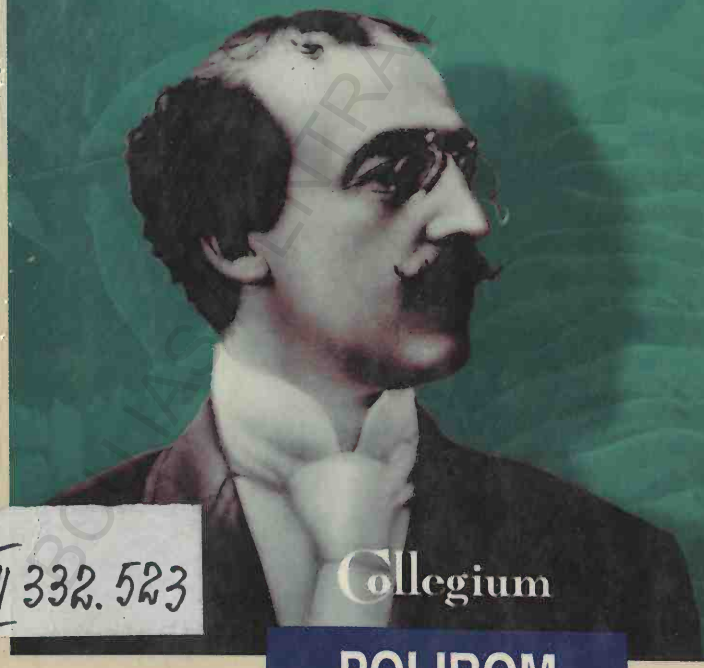
Litere

Daniel Dimitriu

GRĂDINILE SUSPENDATE

Poezia lui Alexandru Macedonski



II 332.523

Collegium

POLIROM

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 332.523

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLLEGIUM

Litere

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Daniel Dimitriu este conferenţiar la Facultatea de Litere a Universităţii „Al.I. Cuza" din Iaşi. În perioada 1972-1990 a fost redactor la revista *Convorbiri literare*, ulterior şi cercetător ştiinţific la Centrul de semiologie şi teoria comunicării din cadrul Universităţii „Al.I. Cuza". În perioada 1975-1985 a condus Cenaculul literar „Junimea" de la Casa Pogor.

De acelaşi autor: *Ares şi Eros. Sinteze critice*, Junimea, 1978 (Premiul Uniunii Scriitorilor); *Singurătatea lecturii*, Cartea Românească, 1980; *Bacovia*, Junimea, 1981; *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, Minerva, 1984 (Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Iaşi), *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski* (ediţia I), Junimea, 1988; *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Editura Universităţii „Al.I. Cuza", 1997 (Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul „Nichita Stănescu" acordat de Academia Română şi de Ministerul Culturii); *Bacovia după Bacovia*, Junimea, 1998 (Premiul Colocviilor tomitane de la Constanţa). A tradus Raoul Girardet, *Mituri şi mitologii politice*, Institutul European, 1997.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

© 1999 by POLIROM Co S.A. Iaşi

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Copou nr. 3, P.O. BOX 266, 6600
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu, nr. 6, et. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale:

DIMITRIU, DANIEL

Grădinile suspendate : poezia lui Alexandru Macedonski /
Daniel Dimitriu – Ed. a 2-a – Iaşi : Polirom, 1999

208 p. ; 21 cm – (Collegium. Litere)

ISBN : 973-683-252-X

1. Macedonski, Alexandru

CIP : 859.0.09 Macedonski, A.
929 Macedonski, A.

Printed in ROMANIA

51753

Daniel Dimitriu

GRĂDINILE SUSPENDATE

Poezia lui Alexandru Macedonski

Ediția a II-a

05.11

062040
B.C.U. - IASI

POLIROM
1999

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

26.01.2000
B.C.U. „M. EMINESCU"
- IAŞI -
abc 829.534

821.135.1.09-1

600 a Macedonski
5 Alexandru

Lit. română - x Critică literară
x Poezie

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea întîi

EROICUL

1

Prima verba, placheta cu care a debutat, la 18 ani, Alexandru Macedonski, se deschide cu o poezie fără titlu. În manuscris ea se numeşte *Strigătul inimii*, aflăm din ediţia Marino, care îi restabileşte denumirea. Nimic mai firesc pentru un tînăr de 18 ani decît să-şi facă auzit „strigătul inimii": numai că acest strigăt nu e deloc sentimental, ci se vrea un semnal de goarnă, un ordin de mobilizare generală: „Avîntă-te suflet, prin dulce cîntare / Şi spune la lume cînd este trădare, / Ca s-o deşteptăm! / Cînd dulcea-ne ţară trădată greu este; / Române, la arme! Poetu-ţi dă veste, / Cu toţi să luptăm!".

Distingem aici, pe de o parte, o infatuare precoce; adolescentul debutant se vede poet misionar, vorbeşte ca un bard naţional ale cărui reputaţie şi responsabilitate îl îndreptăţesc să ridice naţia la luptă. Pe de altă parte, misionarismul acesta ia înfăţişarea unei campanii militare, alesul muzelor se îmbracă în zale, artistul e comandantul de oşti. Creaţia poartă blazon eroic.

Există părerea că poezia cu pricina, scrisă în ianuarie 1866, ar fi avertizat asupra complotului îndreptat împotriva domnitorului Cuza. În consecinţă, tînărul combatant îşi asumă riscul de a da în vileag uneltiri perfide şi trădări ce trebuie răzbunate: „Vezi cine-n tăcere, pumnalu-şi găteşte! / Vezi sub aste raze c-aspida-şi tîrăşte / Un cap veninat". Motivele reale ale avertismentului sînt neimportante în cazul de faţă. În denunţul crimelor urzite în umbră trebuie să vedem în primul rînd o figură retorică. Elocinţa ridică redute şi baricade, pentru a le putea zdrobi cu glas tunător. Poetul imaginează obstacole pentru a se pune în fruntea celor chemaţi să le înlăture. De ce să fie în frunte tocmai el, vom vedea.

În acelaşi spirit şi în aceeaşi manieră vorbise Macedonski şi în debutul său absolut din *Telegraful român* (din 26 noiembrie 1870). Poezia publicată acolo, intitulată *Dorinţa poetului* (neinclusă în *Prima verba*) dezvăluie şi ea

groaznice primejdii şi ridică la luptă: „Că patria mea scumpă fiind ameninţată, / Vericare a ei fiinţă de ea e chemată / Spre a se lupta". Nobilului apel îi urmează o sumbră prevenire, pe care cade, de fapt, accentul întregii poezii: „Dar, vai, o, Potinte, a noastră junime / În loc ca să lupte va fi o mulţime / Ce o va trăda!".

Nu există, aşadar, numai duşmani, sînt şi trădători; pericolul e dublu, riposta se impune a fi pe măsură: îndoită. Totul este augmentat, inclusiv meritele celui care cheamă la arme, care se luptă şi care învinge. Într-un text din *Prima verba* aceeaşi *junime* coruptă va fi numită „Generaţiune de tot slăbită, / Care trăieşte numa-n orgii!". Cam în acelaşi fel şi cam tot atunci vorbea un confrate, şi el tînăr. Eminescu, bineînţeles.

E limpede, în cele de mai sus se face auzit glasul epocii, al climatului social, al ambianţei culturale, în care ecourile insurgenţei romantice persistă. Entuziasmului paşoptist i-a luat loc vehemenţa pamfletară; starea de spirit, agitată, turbulentă, e aceeaşi. Pe Macedonski situaţia îi avantajează. Moda contestatară se sincronizează perfect cu un temperament asemenea, neobosit în a se pune pieziş în calea curentului. Moda trece, temperamentul rămîne, chiar dacă de la un punct încolo se distinge o experienţă de factură opusă, ce ni-l înfăţişează abstras, calm, deasupra tuturor lucrurilor.

Spectrul revoltei sociale este larg, s-ar putea spune atotcuprinzător. Denunţul, întotdeauna brutal, se extinde asupra epocii în întregime. Agitat, copleşit de indignare – stare de spirit care de fapt îl tonifică – poetul agitator scrie, mai ales, într-o primă fază, pamflet în versuri; aceasta înţelege el prin *poezie socială*.

Vocea îi seamănă, surprinzător, cu aceea a marelui său rival, Eminescu, a gazetarului, mai ales. Spune Macedonski, parcă versificînd unul sau altul din articolele din *Timpul*: „M-am născut în nişte zile cînd tîmpita burghezime, / Din tejghea făcînd tribună, legiune de coţcari, / Pune-o talpă noroioasă / pe popor şi boierime; ... / Zile cînd se-mparte ţara în călăi şi în victime / Şi cînd steagul libertăţii e purtat de cîrciumari".

Societatea este urcată pe o scenă – totul trebuie să fie la vedere, sub lumină puternică – pe care se joacă o farsă absurdă. Minciuna, ipocrizia criminală, degradarea sînt personaje groteşti. Condiţia omului e văzută din perspectiva antagonismelor extreme, a împăratului şi proletarului. Nerăbdător, expeditiv, în mai mare măsură om de acţiune decît spirit meditativ, Macedonski dă curs unui dispreţ identic celui eminescian. Altfel spus, atitudinea finală e aceeaşi. Aproape că şi retorica prin care se exprimă o atare atitudine e aceeaşi: „Săracul şi bogatul n-au loc l-aceiaşi masă / Şi

aceiaşi atmosferă pe univers apasă, / Schimbarea nu există decît în proceduri; / De sînt zîmbiri pe buze, în suflete sînt uri; / Dispreţul covîrşeşte pe-acela ce nu ştie / Că lumea este-o casă de joc de stosărie / În care se despoaie prin orişice mijloc".

Gestul comun al demascării patriotismului rentabil nu poate nici el scăpa: „Cei de sus îşi umplu punga; cei de jos, cu mare zor, / Se silesc să-i ajungă pentru-a-şi umple pe-a lor./ «Patria» e-n orice gură, «Pentru patrie» sînt toate.../ Toţi voiesc la mal s-o scoată, însă nimenea n-o scoate". Viciul e atotputernic şi cum nimic nu mai poate fi salvat, este invocată răzbunarea strămoşilor. La un moment dat, parcă citim o variaţiune pe tema *Scrisorii a III-a* (textul macedonskian a fost scris în 1882; să fie vorba oare de o reminiscenţă de lectură?): „Simt în mine cîteodată / O mînie ca ş-a ta, / Şi de-ar fi să-ţi iau locul, / Ţepeş, eu te-aş imita! // Visurile tale sumbre / Pentru mine nu sînt noi... / Ţepeş, Ţepeş, lasă-ţi groapa, / Să mai vii şi printre noi!".

Cu deosebire modul de a vedea epoca îi apropie mult pe Macedonski şi Eminescu, lucru firesc atîta vreme cît mentalităţile sînt în atît de mare măsură produsul epocii. Prezentul comun este văzut cu aceiaşi ochi, dintr-o aceeaşi perspectivă negatoare, de sorginte romantică. Alternativa – recuperarea şi reconstruirea în ficţiune a trecutului îndepărtat, de mitologie şi basm – este de asemenea comună. Macedonski şi Eminescu trăiesc aceleaşi vremuri şi le simt la fel, situaţie care ne obligă să fim foarte atenţi atunci cînd vorbim de incompatibilităţile dintre ei, să le căutăm adevăratul teren de manifestare.

Poetul şi şeful de gazetă Macedonski, la fel de intransigenţi, caută cu înfrigurare adversari puternici, ochesc ţinte înalte, ajungînd sus de tot. La 19 ani atacă monarhia, cu prilejul aniversării urcării pe tron a lui Carol I: „În palat e veselie, dar prin strade e tăcere, / Trecătorul poartă-n faţă întristare şi durere! // În palat se banchetează, în palat e sărbătoare, / Însă-n urbe predomneşte o tăcere cobitoare!... // În palat e sărbătoare, căci e astăzi 10 Mai, / Zi în care Carol-vodă urcă-n tronul lui Mihai!". Un an mai tîrziu, atacului i se asociază instigaţia: „Români! acum e timpul sau să murim cu toţii, / Sau sub tăişul spadei să-ngenunchem despoţii, / Oprimatori cumpliţi!... / În sîngele lor negru să stingem ura noastră! / Români! afar' din teacă, oh! trageţi spada voastră, / E timpul români să fiţi".

Asemenea versuri, ca şi proza foarte transparentă a articolelor antidinastice apărute în săptămînalul *Oltul*, îi aduc autorului şi şefului de revistă,

în vîrstă de 20 de ani, cîteva săptămîni de detenţie la Văcăreşti. Postura de persecutat îi place şi nu visează decît să-şi ia revanşa. Ca atare, la ieşirea din închisoare nutreşte gînduri de mărire politică. „Martiriul" său cerea compensaţii.

Faptul că s-a vrut parlamentar, că n-a ajuns decît director de prefectură prezintă mai puţină importanţă. Dincolo de anecdoticul biografic, trebuie să vedem în aspiraţiile sale politice reacţia unui irepresibil instinct al proeminenţei; omul şi poetul Macedonski privesc întotdeauna *sus* şi se bat să ajungă acolo, se bat în primul rînd cu cei care se află acolo. Adversarii vor fi dintre cei mari şi foarte puternici.

Dincolo de un aspect sau altul al realităţii contemporane, Macedonski vede o lume care în întregul ei e ameninţată de un iminent cataclism. Asupra „fatalelor timpuri" planează un blestem, „blestemul Omenirei". O neterminată *Noapte de octombrie* prevesteşte apocalipsa, distrugerea cosmică: „Unde oare se tot duce apa ce din matc-afară / A ieşit de-atîta vreme sfărîmînd orice zăgaz, / Întinzîndu-şi nimicirea dintr-o ţară-n altă ţară, / Şi în veci fără cruţare, neavînd nicicînd răgaz? / (...) Şterge-n clipă o cetate, trece munţii dintr-un salt. / Lasă-n urmă numai leşuri şi tîrăşte-ncoa şi-ncolo / Dărmături muiate-n sînge cu popor după popor... / Se cutremură pămîntul zguduit de-un lung fior, / Iar toţi zeii vechi se surpă, ş-asmuţit e chiar Apollo". Ideea ar fi că nici lira, nici săgeata zeului nu mai sînt de vreun folos.

Să remarcăm că, îndeosebi într-o primă perioadă, atitudinea poetului nu poate fi despărţită de cea a gazetarului, chiar modurile de exprimare uneori se confundă. Versul e o marcă de diferenţiere strict exterioară, poezia primind toată încărcătura retorică a pamfletului gazetăresc, după cum articolul de gazetă nu duce lipsă de emfază, de lirism patetic. Vorbesc două euri ce ascultă de un acelaşi impuls militant, cuceritor, şi care sînt în aceeaşi măsură implicate în contingent. Interferenţa, deloc întîmplătoare, este reflexul unei relaţii complicate dintre real şi imaginar, definitorie pentru întreaga creaţie macedonskiană.

Hiperbolizarea forţelor distructive presupune existenţa unor adversităţi ireconciliabile, a unei confruntări aprige. Glasul poeziei denunţă cu disperare şi ameninţă cu răzbunări cumplite. Ziaristul procedează, bineînţeles, la fel, vorbind în numele unei opinii publice fascinate, ca în Evul Mediu, de spectacolul execuţiilor: „Acei care ne vor sfărîma legile, să-i sfărîmăm şi noi", scrie instigator în *Oltul*.

Fie tînăr, fie bătrîn, Macedonski se află în tranşee, în linia întîi, unde luptă la baionetă, dacă e nevoie. Chiar şi atunci cînd zăboveşte fermecat în

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

lumile celeste, veghează la ceea ce se întîmplă *jos*; mai mult decît atît, coboară fără efort, îşi pune armura pentru noi bătălii cu duşmani adevăraţi sau cu mori de vînt. În nici o împrejurare nu a refuzat turnirurile, poezia socială fiind unul dintre ele.

Presiunea colosală exercitată de forţele ostile declanşează două feluri de reacţii: lamentaţia şi revolta. A doua se sprijină pe cea dintîi. Nu se contrapun, se completează. Poetul îşi oblojeşte rănile, dar nu uită, imediat după aceea, să plătească înzecit. Nu rămîne dator în nici o împrejurare. Macedonski nu este prizonierul propriei dureri. O afişează, o exagerează dacă este nevoie, dar nu-i cedează, pentru că, vrînd să stăpînească totul, nu acceptă nici un fel de aservire.

Cum simptomele acelui atît de productiv şi lesne de mimat *mal du siècle* se resimt încă, poetul nu pierde ocazia să se arate nefericit şi nu omite să-şi aşeze nenorocul sub semnul implacabilului, al *fatuumul*-ului: „De mic – ni se confesează în nişte *Accente intime* – Fatalitatea în cartea ei m-a scris / Să trec în astă lume cum trece un proscris". Altundeva, generalizează: „Oricine-şi are scrisa şi orice încercare / De-a ieşi din cercul fatal, determinat, / Ce-n jurul fiecărui e desemnat, nu are / Nici un efect, căci omul de soartă-i dominat!". Desigur, reflecţiile acestea conturează o poză şi nu un chip real. Spiritul voluntar şi egolatru al poetului nu acceptă limitele, fie ele şi „fatal determinate".

De regulă însă, Macedonski apare mai puţin abstract şi asociază nenorocirea unei experienţe nemijlocite. Însăşi venirea pe lume i se pare o eroare, o întîmplare absurdă: „A! batjocură amară!... / Eu eram din condamnaţi, / Făceam parte din ocnaşii ce pe şubrede picioare / Îşi tîrăsc ale lor zile cu ghiulele-obositoare". Aşadar, din nou destinul. Într-un poem epistolar adresat lui Anghel Demetriescu etalează, ca pe o floare la butonieră, aceeaşi condiţie tragică: „Vei crede-o?... – Am trecut prin toate umilinţele amarnici, / Şi muncă, lacrămi şi juneţe mi-au fost prinoasele zadarnici, / Iar dacă viaţa e o luptă, eu am pierdut-o pe deplin...". Nici vorbă de vreo luptă pierdută, marile bătălii n-au început încă.

Deocamdată, tragedia nu poate fi despărţită de farsă, nefericirea de propria ei imitaţie săvîrşită conform reţetelor în vigoare. Înfăţişarea unei condiţii disperate, subumane, clamarea suferinţei reprezintă procedee sigure de ieşire din anonimat. Pînă la un punct, Macedonski se lamentează pentru a fi luat în seamă, condiţia damnatului îl atrage nu numai pentru că e la modă, dar şi pentru că îl face mai interesant.

Sinceritatea confesiunii contează mai puţin aici ; uneori poetul are motive serioase să se considere printre proscrişi. „Falsul" se referă la atitudinea pasivă. Dovadă că atunci cînd nenorocirile încep să vină cu adevărat, resemnarea dispare ; cel care fusese pînă atunci robul fatalităţii îi devine aprig duşman. Poza, masca nu mai convin ; cine să-şi mai permită luxul de a cocheta cu nefericirea ?

Începînd cu vara anului 1883, după lansarea epigramei împotriva lui Eminescu, Macedonski are surpriza să constate că nenorocirile cumplite pe care le trăise în poezie devin pură realitate. Provocase destinul şi a aflat ce înseamnă asta. Un amplu poem, apărut cu cîteva luni înainte de producerea dezastrului, e vorba de *Noapte de noiembrie*, sintetizează premonitoriu şi acut condiţia „îngropatului de viu".

Cînd suferinţa traumatizează cu adevărat, confesiunea îşi schimbă registrul, devine rapidă, directă, nu se încurcă în suspine : „Asupra mea se năpustiră... / Onoarea mea o nimiciră, / (...) Mă înjosiră, mă loviră, / Cu mici, cu mari mă răstigniră, / Din inimă nu mi-au lăsat un singur colţ nesfîşiat". Versurile acestea rezumă o situaţie şi fixează un ton la care poezia marcată de experienţa în contingent (intimă sau socială) nu va renunţa niciodată.

Exhibarea traumelor urmăreşte să legitimeze furia oarbă a ripostei, dimensiunile ei adesea hiperbolizate. Macedonski nu se mulţumeşte doar să se revolte, el o face în chip spectaculos şi cu vizibilă voluptate. În personalitatea lui desluşim o susceptibilitate belicoasă, un spirit de gîlceavă care se manifestă uneori independent de evenimente. Aproape că-ţi vine să crezi că abia aşteaptă să fie lovit pentru a putea, la rîndu-i, să lovească. Mînia lui e aceea a lui Ahile, eroul care se bate neobosit, contînd pe invulnerabilitatea dăruită de zei. Temperamentul e al unui muschetar (Adrian Marino), la care plăcerea de a intra în bucluc e la fel de mare cu aceea de a ieşi din bucluc învingător.

Oricîte motivaţii biografice se pot desluşi îndărătul unui asemenea fel de a fi, existenţa unui *instinct* marţial e neîndoielnică. Vitrega soartă, pe seama căreia sînt puse toate ieşirile în arenă, seamănă, cel puţin pînă la un punct, cu cervanteştile mori de vînt, numai că în cazul nostru nu voluptatea inofensivă a mistificării, ci acel instinct de urmaş al lui Marte determină construirea unei realităţi paralele, în ficţiune.

Sînt nenumărate împrejurările în care poetul pare a nutri o ură a cărei intensitate face mobilul neimportant. Cîteva sumare autoportrete poartă nimbul furiei cereşti, sînt animate de o „mînie vînătă şi neînfrînată". Iată unul din ele, conturat în optativ : „Dacă-aş fi trăsnet v-aş trăsni, / V-aş îneca

dacă-aş fi apă, / Şi v-aş săpa mormîntu-adînc / Dac-aş fi sapă, // Dacă-aş fi şireang v-aş spînzura, / Dacă-aş fi spadă v-aş străpunge, / V-aş urmări dacă-aş fi glonţ, / Şi v-aş ajunge".

Toate aceste năzuinţe alcătuiesc o unică trăsătură a personalităţii, reduc fiinţa la propria ei mînie, sentiment socotit a fi superior tuturor celorlalte: „Dar eu deşi rămîn ce sînt, / O voce-adîncă îmi murmură / Că sînt mai mult decît orice / Căci eu sînt ură".

Într-un asemenea context termenii împrumutaţi din arsenalul războinic se află, desigur, la locul potrivit: condeiul e o „scumpă armă" ridicată provocator; întrucît scopul scuză mijloacele, spadei rupte i se preferă „pumnalul laş, dar sigur". Onoarea şi dreptatea trec în umbră, campaniile se justifică în primul rînd prin ele însele.

Dincolo de lamentaţii şi decepţii există o imensă satisfacţie în aflarea unui prilej de a întoarce o insultă, de a da curs unei provocări, de unde şi pornirile vindicative justificate de principiul legitimei apărări. De aici pînă la apologia războinării nu-i decît un pas, pe care Macedonski îl face decis şi satisfăcut: „Nu mai am decît o sete, nu mai am decît un vis, / (...) Orişiunde-l port cu mine, şi e-o dulce voluptate / Mintea mea îl reciteşte pe cînd inima mea bate, / Negru, groaznic, fără milă, nu e-ntrînsul un cuvînt / Ca să nu mă facă singur uneori să mă-nspăimînt; / Şireangul, fierul, focul, plumbul se-nteţesc să-l întocmească / (...) Dacă scris e să rămînă un biet vis neîmplinit, / Din adîncul ei cel umed, cu aceeaşi ne-ndurare / Groapa mea are să strige către ceruri: Răzbunare".

Obsesia vendettei îl face să vadă pretutindeni duşmani, piedici, gesturi potrivnice şi, la nevoie, să le exagereze importanţa, să le inventeze chiar. Se angajează în bătălii grele, recunoaşte duritatea loviturilor primite, acceptă retragerea strategică, toate acestea pentru un singur lucru: pentru a contraataca năpraznic şi, finalmente, pentru a savura o izbîndă nu oarecare, ci unică, incomparabilă, răsunătoare.

Îi place enorm postura de cuceritor care îngenunchează adversari puternici: „Persecuţii, calomnie, / În picioare le-ai călcat, / Şi lovind în tiranie, / Steagul sfînt l-ai ridicat". Visează cu ochii deschişi la ceea ce ar fi vrut mai mult să fie – comandanat de oşti: „Aci-n fruntea unei oaste vitejeşte mă văd deodată, / Coifurile schinteiază, tobele încep să bată" sau călăreţ crud şi viril traversînd întinderile stepei: „Părul meu aprins de soare este tot o schinteiere... / Caldul sînge prin artere năvăleşte, înteţit... / Pentru calul strîns în pulpe sînt sălbatică durere. // De-o năprasnică putere mă resimt însufleţit..." etc.

Puterea devine foarte repede principiul de organizare al gîndirii poetice macedonskiene şi se menţine ca atare pînă la sfîrşit. El codifică şi în acelaşi timp unifică mulţimea de sensuri, unele atît de contradictorii, ale creaţiei. Dacă revolta nu are întotdeauna o motivaţie clară, în destule situaţii ivindu-se ca din senin, finalitatea ei e foarte clară: dobîndirea supremaţiei absolute. Creaţia însăşi e o formă de manifestare a puterii.

Macedonski e fascinat de ideea şi de realitatea puterii văzute în toate înfăţişările lor pămînteşti şi transcendente, de la forţa fizică la crearea lumii prin verb. Îi place să generalizeze, să vadă în putere un imperativ al epocii: „Acuma este timpul puterii, bărbăţiei", şi chiar un atribut estetic. Reproşurile aduse poeziei înaintaşilor vizează absenţa vigorii; la fel, Eminescu nu este un poet mare pentru că ar fi maladiv.

Erosul, la rîndu-i, înseamnă vigoare care supune. Frumuseţea masculină ideală are ca prototip atletul antic, gladiatorul care luptă cu fiarele. Între animale, regele este, bineînţeles, leul din pricina căruia „orice fiară tremura". Zeul cel mai des invocat este Apollo, cel care învinge Pythonul.

Puterea înseamnă pe de o parte act, *acţiune*, fiind *o formă de manifestare* a energiei. Înseamnă totodată *instrument*, armă: spadă, gladiu, cuţit, pumnal, glonte. Acestea-i sînt, ca să spunem aşa, valorile concrete. Pe de altă parte se confundă cu o *stare*, înseamnă *privilegiu*, e un *trofeu*, are deci valoare *simbolică*. Primele două ipostaze o servesc pe cea de a treia, aşa cum spada slujeşte sceptrul, ca să reluăm formula lui Gilbert Durand.

Întreaga poezie macedonskiană se organizează în jurul acestor tipuri de valori ale puterii, cărora le corespund două momente, două ritmuri de existenţă: unul activ, mereu agitat, marcat de contingent (de realitatea mereu schimbătoare a cîmpului de luptă), eroic sau penibil, după împrejurări; celălalt – imperturbabil, calm-extatic suspendat în înalt, senin, expresie a supremaţiei, a inşanjabilului (căci atotputernicia se crede nemuritoare).

Astfel, tema puterii ordonează ceea ce la o primă privire apare atît de contradictoriu, inexplicabil divergent şi eclectic. Spiritul pătimaş, revolta, erosul dominator; ascensionalul, tentaţia formei perfecte, himera, ştergerea frontierei dintre realitate şi închipuire, ca să nu mai vorbim de toate exagerările produse de megalomanie – sfidarea şi dispreţul, pierderea oricărui simţ al proporţiilor reale şi mistificarea deliberată – acestea şi încă multe alte dominante sau trăsături ce complică în mod atît de bizar înfăţişarea şi structura creaţiei macedonskiene atestă existenţa unei neslăbite *voinţe de putere*, pentru a folosi celebra sintagmă nietzscheeană. De altfel, o paralelă Macedonski-Nietzsche se arată a fi la fel de îndreptăţită şi de

profitabilă ca şi aceea, tradiţională, dintre Eminescu şi Schopenhauer. În stilul caracteristic, şi confirmînd doctrina pe linia nemăsuratei trufii, Macedonski însuşi se socoteşte precursorul lui Nietzsche în afirmarea „transmutaţiunei valorilor morale".

Într-un asemenea context – nimic mai firesc decît... excepţionalul, motiv derivat din cel al puterii. Regula ar fi contingentul, excepţia – transcendentul. Excepţionalul stă sub semnul hiperbolei (al supradimensionării cantitative) şi al unicului (al privilegiului indivizibil). Prin aceste calităţi se diferenţiază de ordinea comună, dovedindu-şi apartenenţa la un alt regn, apărînd deci ca supranatural. Excepţionalul implică nu numai performanţa absolută, dovedită ca atare pe cîmpul de bătălie, dar şi o valoare care scapă parametrilor obişnuiţi, neconvertibilă, inaccesibilă spiritului comun. Ajunge să nu mai depindă de realitate, ci s-o domine; face ca realitatea să depindă de el, să fie în cele din urmă creaţia lui.

Astfel, Macedonski transferă puterea de la demiurg la geniu, la artist, nefăcînd altceva decît să şi-o apropie. Inadaptarea şi solitudinea geniului, de care romantismul a făcut atîta caz, îi convin ca posturi care singularizează. Pasivitatea lor nu-l satisface, totuşi. În înfăţişarea condiţiei geniului realizează o importantă deplasare de accent, dictată tocmai de valoarea dublă a puterii: de act şi de stare, de mijloc şi de scop. Înainte de a fi insul superior, neadaptat, geniul este războinicul ce-şi cucereşte drepturile pe calea armelor. Investitura supremă capătă o motivaţie în planul acţiunii. Însuşirea lui de căpetenie va fi, aşadar, *energia*, vitalitatea extraordinară.

Geniul nu-i un miracol, ci o performanţă a naturii, performanţă determinată de unirea forţelor telurice germinative cu impulsul zborului spre înălţimi. Creaţia se produce atunci cînd s-a realizat joncţiunea celor două forţe. Iată de ce Macedonski este, simultan, fundamental terestru şi esenţialmente celest, iată de ce e atît de acerbă la el conştiinţa genialităţii. Se crede geniu pentru că, înainte de toate, se simte foarte puternic.

Un asemenea ins, care îşi condiţionează superioritatea de forţă, are, bineînţeles, duşmani nenumăraţi. Chiar alianţele, cîte există, sînt fragile. Recunoaşte numai meritele care sînt inferioare alor sale. Mîngîierile pe creştet, trofeele simbolice acordate tinerilor care îi frecventau publicaţiile şi cenaclul nu fac decît să sublinieze autoritatea celui care le împarte. Avem aici o modalitate benignă de a crea vasalităţi. Orice ieşire de sub tutelă îl mînie pe stăpîn. Trădătorii sînt rapid asociaţi duşmanilor declaraţi. Nu se tolerează nici un fel de opoziţie, nu se acceptă împărţirea supremaţiei.

Într-un fel sau altul, toţi contemporanii proeminenţi sînt inacceptabili pentru Macedonski.

Totul se află în logica luptei pentru putere, luptă desfăşurată pe un front larg, cu muniţie multă şi orice tip de armament, cu orice mijloace, din păcate. Combatantul vrea să fie cu orice preţ (din nou!) lider, vrea să fie unicul. Asemenea pretenţii explică veleităţile politice timpurii şi o incomparabilă activitate de editor de presă. Este şef de cenaclu, se consideră şef de şcoală, vrea să fie recunoscut drept cel mai mare poet român, se vrea recunoscut astfel nu numai în ţară, dar şi în străinătate.

Bătăliile încep de timpuriu. Macedonski nu are tact, genialitatea pe care şi-o atribuie îl presează. La 22 de ani urmăreşte un post de deputat în cameră, înainte de 30 vrea să i se recunoască deplina autoritate literară. La 21 de ani îl atacă pe rege, la 29 pe Alecsandri şi Eminescu. Năzdrăvăniile, imprudenţele lui nu sînt capricii ori simple accidente biografice. Totul e dictat de o mentalitate şi o conduită perfect consecvente.

2

În iulie 1883, *Literatorul* publică sub semnătura lui Macedonski următoarea epigramă: „Un X... pretins poet, – acum / S-a dus pe cel mai jalnic drum... / L-aş plînge dacă-n balamuc / Destinul său ar fi mai bun / Căci pînă ieri a fost năuc / Şi nu e azi decît nebun!". Toată lumea a văzut în X pe Eminescu. Autorul va susţine pînă la capăt că nu era vorba de cineva anume, dezminţire care nu a convins nici pînă azi pe nimeni.

Conjunctura în care a căzut epigrama a fost cum nu se poate mai favorabilă unei reacţii de compătimire a victimei şi de „nimicire" (cuvîntul aparţine lui Macedonski) a semnatarului. 1883 a fost un an plin de evenimente în existenţa lui Eminescu, evenimente ce-l situează, mai mult decît pînă atunci, în atenţia publicului.

În *Timpul* din 1 ianuarie, un articol prilejuit de schimbarea calendarului prevesteşte un an al nenorocirilor: „Oricît de mici am fi pe acest glob – scrie Eminescu – atît de neînsemnat în univers, a cărui an întreg de cîteva sute de zile nu e nici măcar un ceas pentru anul lui Neptun de şasezeci de mii de zile, totuşi ce multe şi mari mizerii se petrec în acest scurt timp, cît de multe mijloace nu inventează oamenii spre a-şi face viaţa grea şi dureroasă!".

Din jurnalul lui Maiorescu aflăm că pe 31 ianuarie Eminescu era în spital, pentru ca în 5 februarie să fie prezent totuşi la „Junimea". În martie primeşte de la *Familia* bani pentru cîteva poezii, cel dintîi onorariu pe care, spune el, „l-am primit vreodată în viaţă". În aprilie, *Almanahul Românei June* tipăreşte *Luceafărul*. Munca la *Timpul* îl istoveşte. În iunie îl aflăm la Iaşi, în calitate de trimis al ziarului la dezvelirea statuii lui Ştefan cel Mare. Citeşte, în casa lui Iacob Negruzzi, *Doina*. Nu participă la ceremonia dezvelirii statuii; îi va mărturisi lui Slavici: „... nu mă simţeam bine şi eram chinuit de temerea ca nu cumva să zic sau să fac ceva nepotrivit cu împrejurările, încît lumea să rîdă de mine". Tot atunci Maiorescu notează în jurnal: „Eminescu început de alienaţie mintală", apoi „Eminescu (...) devine din ce în ce mai evident alienat".

Psihoza acută izbucneşte la 28 iunie. Dimineaţa, Catinca Slavici îi scrie disperată lui Maiorescu că Eminescu a înnebunit şi că e „foarte reu". Spre prînz, la Capşa, poetul începe o „tiradă politico-socială-naţională", scoate un revolver şi spune: „la toate astea nu există decît un singur leac: să împuşc pe rege" (relatarea aparţine lui Al. Ciurcu). E dus de Grigore Ventura la băile Mitraşevschi pentru calmare. Vine la faţa locului un comisar de poliţie, Eminescu, dezbrăcat, opune rezistenţă. Este pus în cămaşă de forţă şi transportat la sanatoriul „Caritas" al doctorului Şuţu. Maiorescu făcuse deja intervenţiile necesare internării. Un prim raport medical consemnează: „Aspectul maladiei era acela al unei *manii acute*, caracterizat printr-un delir absolut incoerent, prin mişcare dezordonată, prin iluziuni şi halucinaţii senzoriale care deveneau adeseori terifiante, în fine, prin tendinţa a tot distruge împrejurul său (...). Nimic nu-l putea calma în acea stare, nici morfina, nici hidroterapia, nici tratamentul moral, nici tratamentul fizic."

Pentru Macedonski declanşarea bolii lui Eminescu însemna un singur lucru: unul din rivalii săi intru glorie poeticească era căzut. Orice înfrîngere a duşmanului trebuie preţuită şi folosită, indiferent prin ce mijloace. Lupta pentru putere nu seamănă nici pe departe cu un duel în care se aleg armele, se aduc martori, se numără paşi şi nu se trage pe la spate.

Vestea internării lui Eminescu produce o vie emoţie între prieteni şi confraţi. Fiecare reacţionează în felul său: Hasdeu pune totul pe seama caniculei; Slavici, de la Viena: „Eu sînt nemîngîiat"; Maiorescu, consecvent cu sine, notează: „Delir necontenit. Nu m-a recunoscut. Trist aspect..."; Caragiale izbucneşte în plîns. Sensibilităţile feminine răspund firesc şi paradoxal, deopotrivă. Clara Maiorescu: „El nu recunoaşte pe nimeni.

E zguduitor, nici urmă de ce a fost"; Veronica Micle, jucînd cărţi cu un tînăr ofiţer: „A nebunit Eminescu. Se vedea de mult că merge pe calea asta" (evocarea, romanţioasă, aparţine lui Iacob Negruzzi).

Presa reacţionează imediat şi în unele cazuri imprevizibil. Bunăoară, *Românul*, care fusese ţinta atîtor articole virulente ale lui Eminescu, inserează prompt o notă surprinzătoare prin ton şi, mai ales, apreciere: „Aflăm cu sinceră părere de rău că d. Mihail Eminescu, redactor la *Timpul*, tînăr plin de talent şi înzestrat c-un deosebit geniu poetic, a căzut grav bolnav. Sperăm că boala nu va fi decît trecătoare şi că în curînd vom putea anunţa deplina sa însănătoşire".

În schimb, *Timpul* anunţă înainte de toate că din pricina îmbolnăvirii lui Eminescu „direcţiunea politică şi redacţiunea" au fost preluate de Mihai Paleologu. Abia în ziua următoare notează că „unul din *colaboratorii* (s.m.) foii", adică Eminescu, „a încetat de a mai lua parte la redacţiune, atins fiind în mod subit de o gravă boală". Şi – atenţie! – : „Ne place a spera că lipsa dintre noi a acestui *stimat confrate* (s.m.) nu va fi decît de scurtă durată".

Aşadar, pentru cei de la *Românul*, adversari politici înverşunaţi, Eminescu avea geniu poetic, în vreme ce la *Timpul* primul său redactor era „un stimat confrate" şi nimic mai mult. *Războiul* (organ al „partidului naţional", la care a colaborat după 1880 şi Macedonski împreună cu alţi autori din grupul *Literatorului*) nu omite să spună celor de la *Timpul* că Eminescu era „primul şi cel mai eminent scriitor" al gazetei.

La Oradea, *Familia* vesteşte că „unul din cei mai buni poeţi români zace bolnav...", *Gazeta de Transilvania*, *Contemporanul*, *Telegraful român*, *România liberă* scriu despre internare, apoi despre plecarea la Viena. În august, *Dacia viitoare*, care apărea la Bruxelles, redactată de V.G. Morţun şi C. Mille, scrie următoarele, devansînd evaluarea la cele mai înalte cote şi previziunile lui Maiorescu: „acest om, în care se pomeneşte numai jurnalistul (aluzie, probabil, la notele din *Timpul*) e poetul cel mai poet al României. Alecsandri, cît e de Alecsandri şi mare bard latin, va fi doborît fără doar şi poate, în stima generaţiilor viitoare – dacă limba românească se va mai vorbi – de acest *jurnalist*".

Departe de a fi doar un eveniment cunoscut şi deplîns numai în cercurile literare, îmbolnăvirea lui Eminescu devenise subiect de informaţie curentă, problema privea cercurile cele mai largi de cititori. Epigrama a apărut tocmai în momentul în care publicaţii de mare tiraj, chiar cele ale adversarilor politici ai lui Eminescu, vorbeau despre teribila lui încercare.

Glonţul ieşise din puşcă, nu mai putea fi întors înapoi. O disculpare sub presiunea unor fireşti reacţii ostile nu mai e luată în seamă de nimeni. Ea merită totuşi atenţia pentru tonul ei ofensiv, insolent, pentru acel ton inconfundabil la care Macedonski nu renunţă nici în momentele în care totul e pierdut: „Nu sînt ţinut să dau seama nimănui cui adresez epigrame cu necunoscutul X, v-o declar sus şi tare şi socotesc ca o lipsă de leialitate afirmări ce ar dori să desemneze pe oricare altul".

În toamnă, *Familia* publică *Pe lîngă plopii fără soţ*, care, mai ales într-o asemenea conjunctură, trebuie să fi provocat lacrimi şi emoţii în plus. *Românul*, consecvent, revine anunţînd lectura la Ateneu a *Fîntînei Blanduziei* în beneficiul „nenorocitului nostru poet şi confrate Em.", apoi pentru a imputa criticii că nu a impus în conştiinţa marelui public poetul la dimensiunile sale. Să nu uităm că directorul ziarului era încă C.A. Rosetti, pe care pamfletele lui Eminescu l-au urmărit necruţătoare.

La sfîrşitul anului, Maiorescu editează poeziile lui Eminescu, „cele mai strălucite din cîte s-au scris vreodată în româneşte". *Românul*, din nou *Românul*, anunţă apariţia volumului, „un splendid volum de 300 pag...". Maiorescu scrie poetului, la Viena, în termeni al căror pitoresc surprinde: „Poeziile d-tale sînt astăzi cetite de toate cucoanele, de la palat pînă la mahalaua Tirchileşti, şi la întoarcerea în ţară te vei trezi cel mai popular scriitor al României." Maiorescu nu exagera pentru a alina suferinţa bolnavului; într-adevăr, în decursul cîtorva luni, popularitatea poetului crescuse considerabil, lucru la care contribuise, în felul său, şi imprudentul Macedonski. Socoteala fusese complet greşită.

Consecinţele, efectul de bumerang al epigramei au fost cumplite. Tot ce construise pînă atunci Macedonski se năruie. Societatea „Literatorul" se destramă, revista îşi suspendă apariţia, insultele curg, maestrul se vede părăsit de mulţi dintre aliaţi, unii trecînd cu arme şi bagaje la adversar, neuitînd să-l socotească „moralmente mort". Fusese, cum avea singur s-o mărturisească, îngropat de viu. Aşadar, alegoria propriei înmormîntări din *Noaptea de noiembrie* – text citit cu un an în urmă chiar în tabăra duşmană, la „Junimea", în prezenţa lui Eminescu – nu fusese o fantezie, ci o anticipaţie.

Rezistă eroic vreme de un an, răstimp în care dezminte, ameninţă, sfidează, îi reneagă pe toţi cei ce nu-i dau dreptate, chiar şi pe cei care, dezaprobîndu-l, continuă să-l admire. Nu consimte să i se facă nici un fel de reproş, e irascibil la culme. Vede peste tot şi mult timp după aceea numai duşmani şi trădători pe care, ca în vremuri de război, îi „execută" rapid,

inflexibil. E bănuitor, e „nevrozat" (nevroza însemnînd la el agitaţie, stare de tensiune), e părăsit.

În ciuda forţei, a fermităţii cu care face faţă situaţiei, în cele din urmă e nevoit să capituleze. A atacat necugetat, lovitura lipsită de dibăcie l-a zdruncinat şi l-a doborît. Părăseşte, hulit, cîmpul de luptă. Pleacă la Paris, amenînţînd cu o revanşă de proporţii europene, pe care nu o va susţine niciodată.

În concluzie, epigrama a urmărit să anuleze un adversar şi a creat un martir, un sfînt. Mai tîrziu, Macedonski va realiza acest lucru, recunoscînd că epigrama contribuise la „nimicirea" sa şi la „înălţarea lui Eminescu". Şi continuă el: „Cu timpul chiar acei care-mi recunoscuseră merite poetice excepţionale mi le tăgăduiră (...). La început campania nu exprima decît compătimirea ei pentru nenorocirea ce izbise pe acest scriitor. Treptat compătimirea se schimbă în admiraţiune. La rîndul ei, admiraţiunea luă proporţiile adoraţiunei". Calculase, într-adevăr, prost. Făcuse din celălalt un idol.

Dar pedeapsa cea mare a fost alta. Macedonski i-a supravieţuit lui Eminescu 31 de ani, răstimp în care i-a suportat posteritatea extraordinară, a asistat la crearea mitului. Pînă la sfîrşitul vieţii, nefericitul epigramist va trebui să nege, să explice, să dea socoteală de cele întîmplate în vara anului 1883; fantoma lui Eminescu l-a bîntuit cîte zile a mai avut. A plătit cu vîrf şi îndesat.

3

Gestul lui Macedonski nu este o izbucnire accidentală; epigrama reprezintă punctul culminant al unei ideosincrazii acumulate. Motivele sînt diverse, unele aparent minore, şi numai imaginea lor conjugată justifică proporţiile conflictului. Dosarul acestei discordii e destul de complex, mai ales că nu se reduce la o ciocnire de rivalităţi artistice.

Pornind de la piesele ce ne stau azi la dispoziţie, s-ar părea că primul foc în această bătălie a fost tras de Eminescu. Un text din perioada vieneză, mai exact din 1871 – se numeşte *Naţionalii şi cosmopoliţii* – pledează pentru „naţionalitatea în marginile adevărului", exemplificîndu-se în context: „Poezii urîte (Dongescu, Bota, Macedonski, Costinescu, Adrian ş.a.) nu devin mai frumoase prin aceea că-s naţionale."

Laconismul şi lipsa de nuanţă a afirmaţiei îi sporesc ofensa. D. Vatamaniuc susţine, şi cred că are dreptate, că, în acest caz, nu-i vorba, cum s-a afirmat, de poetul Alexandru Macedonski, ci de Mihai Macedonski, bunicul său, care în 1862, tipărise un volum de versuri intitulat *Buchetul primăverii*. La data cînd Eminescu a scris *Naţionalii şi cosmopoliţii*, Macedonski nepotul avea 17 ani şi tipărise o singură poezie, debutul din *Telegraful român*.

În al doilea rînd, oricum provocarea e falsă, cîtă vreme textul care o conţine a rămas în manuscris pînă în 1905, cînd îl tipăreşte în volum I. Scurtu. Altfel spus, acel dintîi foc tras de Eminescu a avut o altă ţintă şi oricum n-a fost auzit de nimeni. Practic lupta nu începuse.

Primul semnal sesizabil, departe de a fi însă ostil, vine din partea cealaltă. În martie 1878, într-o conferinţă ţinută la Ateneu, intitulată *Mişcarea literară din cei din urmă zece ani*, Macedonski vorbeşte de o serie de poeţi publicaţi de *Convorbiri literare* (Veronica Micle, Theodor Şerbănescu, Scipione Bădescu etc.). Aici apare şi prima menţiune a lui Eminescu: „... nu trebuie să uităm (...) nici pe Eminescu ce, în felurile poezii, a înavuţit literatura, cu *Epigonii*, poezie care va rămînea".

Pînă atunci Eminescu mai publicase în *Convorbiri... Venere şi Madonă, Mortua est, Floare albastră, Împărat şi proletar, Melancolie, Lacul, Călin (file din poveste)* ş.a. Evidenţiind numai *Epigonii* conferenţiarul va fi diminuat cu premeditare importanţa celorlalte? Mai degrabă, nu. Alegerea vine în consens, pe de o parte cu admiraţia arătată scrierilor paşoptiste, pe de alta cu opacitatea la lirica fundamentală eminesciană, opacitate ce va fi probată şi cu alte prilejuri. Oricum, receptarea sever limitată a autorului lui *Călin*, ca şi spiritul de discernămînt precar care-l face pe orator să stăruie asupra lui Granadea sau Theodor Şerbănescu sînt fapte (nu însă „delicte").

În aprilie 1879, *Timpul* (unde Eminescu lucra de mai bine de un an) îl atacă pe directorul prefecturii Silistra Nouă, Alexandru Macedonski (acesta ar fi apogeul unei cariere politice ce va fi curînd abandonată) în contextul unei campanii împotriva administraţiei liberale a Dobrogei. Un oarecare Lerescu, adus de director „sub pretextul de necesităţi poliţieneşti", încasează de la cetăţeni bani şi apoi dispare. Au fost furaţi, de asemenea, cai, au fost vîndute lemnele prefecturii, au dispărut pînă şi călimările, condeiele şi hîrtia de scris. Cum s-ar zice, Macedonski patronase (cel puţin) o hoţie în toată regula. I se mai impută bani împrumutaţi şi nerestituiţi, o viaţă de scandal, atentarea la „onoarea familiilor" şi falsuri în acte publice.

În scurtă vreme directorul rămîne fără prefectură (prin desfiinţarea judeţului) şi este numit administrator al plăşii Sulina, prilej cu care *Timpul*

publică următoarea notă: „D. Al.A. Macedonski, fost director al prefecturii Silistra Nouă, în care calitate a comis excrocherii şi falsuri în acte publice (...), în loc de a fi trimis înaintea justiţiei pentru acele acte scandaloase, spre a-şi lua pedeapsa meritată (...) azi îl vedem că este numit director al plăşii Sulina". D. Vatamaniuc atribuie această notă lui Eminescu.

În tabără adversă, nici o mişcare, pînă la ianuarie 1880, cînd *Tarara* (ziarul miniatural scos de Macedonski) ironizează doi „sufleri de teatru", pare-se Eminescu şi Caragiale. Reacţia întîrziată şi timidă să trădeze oare neputinţa de a respinge grave acuzaţii privind activitatea funcţionarului? Greu de răspuns. Oricum, culpele lui Macedonski nu au fost probate în epocă, iar *Timpul* îşi făcea datoria de principal organ al opoziţiei.

O coincidenţă interesantă: exact în perioada directoratului de prefectură al lui Macedonski, Eminescu continua să fie şicanat oficial în legătură cu pretinsa sustragere de scaune şi cărţi de la Biblioteca Centrală din Iaşi...

În ianuarie 1880 apare *Literatorul*, care avea să fie vreme de peste trei decenii (cu unele întreruperi) principala gură de foc a campaniilor macedonskiene. În nr. 3 este, pentru prima oară, pomenit şi zeflemisit Eminescu. Nu o face comandantul, ci un aghiotant, Bonifaciu Florescu, mai vechi adversar al *Convorbirilor*... şi al direcţiei de la Iaşi: „Fiind obiceiul a termina cronicele prin ceva nostim, alergăm la «Timpul» unde scriu celebrii Eminescu şi Slavici. Sînt sigur că vom găsi de ce să rîdem". Atît. Oricum, Macedonski tace.

Două săptămîni mai tîrziu se produce prima şi ultima, de altfel, ofensivă mai de amploare asupra poeziei eminesciene. De la aluzie şi zeflemea se trece la o abordare oarecum sistematică a problemei. Sub titlul *Frunze găsite prin volume* şi sub pseudonimul Rienzi (Adrian Marino şi N. Straje presupun a fi Duiliu Zamfirescu, Eminescu văzuse în Rienzi pe Bonifaciu Florescu căruia îi răspunde printr-un pamflet), *Literatorul* analizează *Călin (file din poveste)*, apărut în *Convorbiri literare* cu patru ani în urmă.

Două sînt obiecţiile principale. Prima, de detaliu, priveşte aşa-zise imperfecţiuni de limbaj. Rimele asonante *laiţi-opaiţ, isteţ-păreţi*, efectele sonore voit distonante, precum „Hîrîită, noduroasă stă sub colb rîşniţa veche", zgîrie urechile atît de sensibile la imperfecţiuni ale enigmaticului semnatar, nu mai puţin, dacă nu în primul rînd, ale lui Macedonski, scrupulos pînă la pedanterie cînd e vorba de rigorile prozodiei, de acurateţea şi prestanţa sonoră a versurilor. Se face mare haz şi caz de „El s-aşază lîngă dînsa, fruntea ei o netezeşte / (...) Drept în creştet o sărută...", comentîndu-se ieftin şi vulgar: „Cum dracu-şi poate închipui cineva că

ţinînd la piept o femeie atît de frumoasă ca amanta lui Călin (...) să-i vie chef s-o sărute *drept în creştet*".

Asemenea aşa-zise inadvertenţe sînt considerate abateri de la legea clarităţii şi perfecţiunii (a doua obiecţie majoră), indicii ale unui gust şi imaginaţii excentrice, care „nu sînt permise nici chiar metafizicului Eminescu". *Metafizic* înseamnă aici *tulbure, complicat, incomprehensibil*, cum, de altfel, se vor lămuri lucrurile ceva mai departe, cînd autorul articolului îl acuză direct pe Eminescu de ermetism: „Voiu ca d-nu Eminescu să fie d-nu Eminescu (...), neţinînd socoteală de nimeni şi spunînd orice i-ar veni prin cap (...). Numai să spuie totul bine şi să caute a fi înţeles". Două scurte referiri la poezia *Despărţire* semnalează curiozităţi şi, din nou, lucruri de neînţeles, cum ar fi celebra comparaţie „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre şi umbra unui vis?".

Vagul şi iraţionalul îl irită pe clarvăzătorul Rienzi care, în cele din urmă, izbucneşte: „Pentru ce această închinare către metafizicismul cel mai absurd, cel mai încăpăţînat? Mai în toate poeziile sale d. Eminescu trebuie să se slujească de note pentru ca să explice cititorilor ce vrea să zică".

Un asemenea text ce indică poziţia lui Macedonski în primul rînd (autoritarul şef de gazetă n-ar fi tolerat, cel puţin vizavi de Eminescu, o opinie deosebită de a sa) situează discuţia într-un plan care nu mai este al antipatiei, ci al incomprehensiunii. Vorbeşte nu numai orgoliul care poate deforma orice, ci şi o mentalitate literară. Eminescu îi apare lui Macedonski drept un poet *straniu* şi *indescifrabil*.

În iulie 1880, într-o suită de articole consacrate, din nou, administraţiei liberale a Dobrogei, Eminescu scrie despre un director de prefectură care, „comiţînd mai multe înşelătorii, a scăpat de urmărirea păgubaşilor, punîndu-se sub bandiera aristocratică a unui vapor". Încă o dată este vizat funcţionarul şi nu scriitorul.

În *Timpul* din 28 noiembrie – o surpriză: Eminescu elogiază conduita generalului Macedonski, tatăl poetului, legată de afacerea Candiano Popescu. Eminescu citează un fragment dintr-o scrisoare a generalului privind organizarea armatei, scrisoare în care poziţia militarului patriot e susţinută de un aplomb pamfletar care a fost moştenit: „Să nu crează d. Brătianu şi Rosetti cu ogeacurile dumnealor că vom putea aduce *venetici* care să ducă la măcelărie pe copiii şi fraţii noştri tratîndu-i de proşti în ţara proştilor... Aici nu e vorba să dăm cîteva parale pe la spurcăciunile din Germania, este vorba de ţara noastră, de onoarea noastră, de sîngele nostru, în fine. Niciodată nişte *vagabonzi mercenari* nu vor comanda pe români".

Spre sfîrşitul anului 1881, lui Macedonski îi apare al doilea volum de versuri (*Poezii*) datat 1882 şi dedicat lui Titu Maiorescu. Tot atunci citeşte la „Junimea" *Noaptea de noiembrie* în prezenţa lui Eminescu. Consideră lectura un succes, atribuind celor din asistenţă păreri elogioase. Lucru evident, căuta o apropiere de tabăra adversă, a cărei autoritate o recunoaşte implicit şi de care, într-un fel, vrea să profite. Protecţia lui Maiorescu i-ar spori notorietatea, în consecinţă apelează la ea. E încă tînăr, are 27 de ani, şi e setos de glorie. Ceilalţi însă resping avansurile. *Convorbirile...*, prin P. Missir, recenzează defavorabil volumul. Acceptînd dedicaţia, Maiorescu făcuse un gest strict convenţional.

Între timp, lui Macedonski i s-a acordat medalia *Bene Merenti* clasa I, moment în care Eminescu izbucneşte în *Timpul*: „Cînd vedem ce soi de literatură se prăseşte în România, cum o revistă literară din Bucureşti (...) îşi duce cetitorii prin locuri malfamate sub pretextul de a face *à la* Alfred de Musset (aluzie la *Nopţile* lui Macedonski), cum spitalul, balamucul, şi cîrciuma sînt singurele locuri care furnizează sujete artistice literatorilor de la *Literatorul* şi de la alte întreprinderi scandaloase, acela cată să fie recunoscător puţinelor pene în adevăr româneşti, care ne scapă de *atmosfera infectă a spitalurilor* [s.m.], ce se pretind reviste literare. În aceste spitaluri, unde mărginirea intelectuală a pretinşilor autori nu e întrecută decît de malonestitatea lor plagiară şi de obrăznicia cu care ei pe ei înşişi se proclamă mari autori, literele române au relaţii, fireşte sterpe, cu nişte catîri intelectuali, ceea ce nu opreşte ca o samă din aceşti catîri să fie împodobită cu medalia *Bene Merenti*".

Nu mai e vorba de funcţionarul liberal, ci de scriitorul şi gruparea lui, socotite a fi nocive mediului cultural. Este foarte posibil ca acest atac, cel mai dur de pînă acum, să fi radicalizat poziţia antijunimistă a lui Macedonski.

În schimb, decernarea premiului Academiei lui Alecsandri nu-i pe placul lui Macedonski (motivele, vom vedea, sînt mai complicate). Impută Academiei că a premiat un membru de-al său în loc să fie generoasă cu un tînăr (nu-i greu de ghicit cine anume e avut în vedere). Aluzia la această autopremiere, cum o considera Macedonski, exista în *Noaptea de noiembrie* („Sau premii academici căzură asupra mea / Cu gloria lor falsă şi suma lor cea grea?").

Eminescu nu iartă ireverenţa. Răspunzînd unui articol-pamflet semnat de N. Xenopol în *Telegraful*, schiţează la un moment dat un portret anonim în care Macedonski poate fi recunoscut cu uşurinţă: „acea fizionomie de frizor nu s-apucă doar să critice ceva de-o samă cu el; nu, de Alecsandri se leagă". Este singurul articol apărut în *Timpul*, pe care Eminescu îl semnează.

Textul lui N. Xenopol, care contestă originea română a lui Eminescu, fusese reprodus cu mare satisfacţie în *Literatorul*; *Telegraful* revenea cu un articol învinuind pe Eminescu de furt din creaţia populară, iar *Războiul român* vorbea şi el de pretinsa origine străină a poetului. În *Steaua Dunării*, apărîndu-se de acuzaţia de a fi defăimat Academia şi premiatul ei, Macedonski susţine că adevărata defăimare e a-l pune pe Alecsandri alături de „un oarecare Eminovici". E limpede, *Literatorul* se asociase unei înverşunate campanii de presă, dacă nu cumva o şi dirija.

În vara anului 1882, tensiunea ostilităţilor creşte. Macedonski publică *Viaţa de apoi (I-a fază)*, o continuare a *Nopţii de noiembrie*, în fapt un pamflet versificat în care se războieşte mai cu toată lumea: „Aproape sau departe creşteau mii de scaieţi. / (...) Recunoscui, într-unii un cîrd de falşi poeţi! / (...) Greoiul Eminescu, poet din şcoala nouă, / Era într-o ciupercă schimbat, ca să nu-l plouă! / (...) Şi cine oare-ar crede şi-ar vrea s-o recunoască! / Alecsandri cel mare, – era şi el o broască!". La sfîrşit, o notă „explică" cine era Eminescu: „Acest individ rău crescut şi grosolan, care nu ar fi fost băgat fecior de casă de tatăl meu, este însărcinat a reprezenta astăzi, prin gazetărie, partidul boierimii". Şi deplînge faptul că boierii au ajuns să fie reprezentaţi „prin asemenea lighioană". Dar nu atacul la persoană e important, ci altceva. Eminescu este numit „Unul dintre *pretinşii poeţi* ai *Convorbirilor literare*". Am subliniat „formula magică" pe care o regăsim în epigrama din 1883: „Un X... pretins poet". Nu există, aşadar, nici un dubiu asupra adresei.

La scurt timp, Eminescu replică vehement în *Timpul*, în contextul unei ofensive de amploare împotriva guvernului liberal: „E aproape de neînţeles cum într-o ţară în care există în realitate o cultură adevărată (...) unde există o sumă de capete de-o inteligenţă luminată şi solid disciplinate, tocmai acestea să fie înlăturate din avansarea vieţii publice, pentru ca pe ea să se desfăşoare comedia bizară a unui guvern şi a unui partid dominant ai cărui membri în genere abia ştiu a scrie şi a citi (...) E curios de-asemenea de a vedea pe-un plagiator de-o rară şi demult dovedită ignoranţă (N.A. Urechia) administrînd instrucţiunea şi biserica naţională. De aici se văzu bunăoară trimiţîndu-se un Pantazi Ghica, acea chintesenţă de crapulozitate şi de neştiinţă, să viziteze mănăstirile pentru a face dări de seamă asupra istoriei şi asupra valorii arhitectonice a monumentelor şi cu aceasta s-a început misiunile ştiinţifice şi literare continuate de d-alde Fundescu, Macedonski, Pătărlăgeanu ş.a.". (Într-adevăr, poetul fusese numit de Urechia inspector al monumentelor istorice, funcţie creată

anume pentru el.) Aşadar, *alde Macedonski!* Pentru Eminescu scriitorul Macedonski reprezintă, din nou, un caz de flagrantă impostură.

Din aceeaşi perioadă datează şi cea mai violentă ieşire a lui Eminescu, sub forma unui portret vitriolant: „Există aici în Bucureşti un soi de smintit de care se păzeşte toată lumea (...). El, în gîndul lui de dobitoc, e mai mare poet decît Alecsandri şi, ca s-o dovedească, înjură pe venerabilul bătrîn în modul cel mai neomenos: el e mai învăţat decît toată Academia (...); deci face Academia albie de cîine (...). Un escroc, un plagiator, un pornograf". Eminescu n-a publicat acest text niciodată. Macedonski n-a ştiut de existenţa lui.

În august 1882, un alt membru al familiei Macedonski e pomenit de Eminescu. E vorba de Dimitrie, bunicul poetului, socotit a fi „vînzător" al lui Tudor şi escroc. De partea cealaltă, *Literatorul* nu pierde ocazia să reproducă din *Războiul român* ştirea că locotenentul Eminovici, fratele poetului, ar fi insultat şi bătut pe locuitorii comunei Boldeni, „în casa cărora şade şi mănîncă". Nu sînt cruţate, aşadar, nici familiile.

4

Astfel au evoluat ostilităţile pînă la „afacerea epigramei". Între altele se observă că între cei doi nu a existat o confruntare făţişă, ci o hărţuială, un schimb mascat de lovituri. Macedonski gazetarul nu a recurs sub proprie semnătură la un atac direct, cu adresă împotriva lui Eminescu. Epigrama însăşi evită numele destinatarului. În singura intervenţie pe care o semnează, Eminescu, la rîndu-i, vorbeşte de *Literatorul* şi ai săi fără a-l numi pe Macedonski. Din diferite motive, combatanţii evită confruntarea în chip deschis. Se poate spune că Macedonski s-a temut de Eminescu, atît de poet cît şi de ziarist, nu mai puţin de gruparea pe care o reprezenta. Cît a trăit Eminescu, nu s-a încumetat să se angajeze într-o campanie de anvergură.

Din vara lui 1883 rămîne, practic, singur pe cîmpul de luptă, fără adversar, fără o bună parte din foştii aliaţi şi cu o mulţime de duşmani ce îl încolţesc de pe margine. Efectul catastrofal al epigramei se poate vedea chiar din ceea ce publică ulterior în *Literatorul*. Orgolios şi încăpăţînat, se războieşte cu toată lumea, continuă să scrie epigrame: „Zgomotul pe care-l faceţi, ca să-l faceţi şi urmează: / Dacă un măgar răgeşte, turma-ntreagă-l imitează". Un *Spleen* rezumă o stare de spirit aparent resemnată, de fapt

impulsivă: „Să renasc nu se mai poate... / sînt nepăsător la toate / Şi în traiul meu pustiu / Singur printre-acea oroare / E dezgustul în picioare... / Numai el a rămas viu".

În scurt timp, cu aceeaşi bravură oarbă porneşte iar la asalt. Publică poemul *Epoca* unde atacă din nou, şi din nou fără a-l numi, pe bolnavul Eminescu. Poemul apare în *Literatorul* din 9 septembrie 1883: „Unui om în toată firea e moral să-i zici smintit, / Dar nebunului pe nume dacă-i zici, e necinstit, / Trebuieşte-ntotdeauna spre a fi-n moralitate / Să te faci apărătorul caselor de sănătate; / La nebun să-i zici cuminte, pe neghiob să adorezi / Şi de s-află în Mărcuţa geniu să îl decretezi". În cele din urmă, aşa cum indică şi titlul poeziei, mînia se revarsă asupra epocii în întregime, ai căror scriitori sînt pe potrivă: „În nimica, de-azi-nainte, răul nu-şi mai are leacu, / Şi o naţie mai bine nu s-a dat de-a berbeleacu... / Iar desigur niciodată dezmăţarea n-a domnit / Într-o epocă fatală, sub un aer mai tîmpit... / În tot locul predomneşte o sfruntare colosală... / Imoralul ia cuvîntul şi-ţi vorbeşte de morală... / Cine crezi că ţi-e prieten ţi-e duşman neîmpăcat... / N-ai să faci un singur bine, c-ai făcut şi un ingrat, /Cine crezi că e mai nobil e mai plin de laşitate... / Tot netrebnicul se crede scriitor de-nsemnătate...".

Macedonski încearcă să reziste lovind în stînga şi-n dreapta. Nici un procedeu de discreditare nu i se pare ineficient. Nu urmăreşte victoria asupra duşmanului, ci anularea lui. În postura de moralist, rosteşte sentenţios: „Cînd loveşti pe cineva, loveşte să nu se mai scoale". Există, cum se vede, şi o înţelepciune a violenţei.

Ostilitatea nu diminuează în timp. Săgeţile înveninate continuă să lovească răzleţ o ţintă defunctă. „Mărturisesc – spune Macedonski în 1892 – că, orice s-ar zice, niciodată n-am invidiat pe poeţi fie ei de la Borta rece sau Botoşani." Tot prin 1892, Hasdeu, dînd curs sentimentelor sale antijunimiste, susţine că „zeificarea postumă" a lui Eminescu, „căzut victimă morală şi intelectuală veninului pesimist", frizează ridicolul, afirmaţie pe care Macedonski o aplaudă, reproducînd articolul lui Hasdeu în *Literatorul*. Îl însoţeşte de un comentariu în care rememorează cu nedomolită patimă (aceasta după 10 ani!), confruntarea cu marele său rival: „Tot cam pe la anul 1882 înflorea în Bucureşti grosolănia de injurii a ziarului *Timpul*. În redacţia lui, d. Maiorescu strecurase pe Eminescu – *gloria contemporană a erei noi, dar necunoscutul de atunci* (s.m.); el, fără să-i fi făcut vreun rău, nu scăpa nici un prilej să mă ultragieze. D. Maiorescu voia să mute *Convorbirile* de la Iaşi în Bucureşti şi popularitatea *Literatorului* nu putea

să-i convină. Acest organ de publicitate trebuia dărîmat. Lozinca fu dată şi doi ani consecutivi Eminescu mă izbi cu propria semnătură, întrebuinţînd calomnia şi invectivele".

Ideea, extrem de folositoare campaniei, că Eminescu a fost manevrat de Maiorescu, revine în intervenţiile lui Macedonski. Dar cel mai important lucru e recunoaşterea faptului că în 1892 Eminescu reprezenta o „glorie contemporană". Şi aşa era. Sîntem în plin posteminescianism. Celebrităţii operei i se adaugă emoţia produsă de o biografie romantică, al cărei erou, însuşi geniul, e înstrăinat de cele lumeşti, răpus de ele. Cine să-l asculte pe Macedonski?

Două lucruri importante se desprind din urmărirea fără prejudecăţi, fără sentimentalisme a acestei foarte spectaculoase înfruntări, soldată de o parte cu un abandon impus de împrejurări tragice, de cealaltă, cu o capitulare.

În primul rînd, conflictul nu se reduce la „afacerea epigramei". Ea este apogeul unei tensiuni acumulate vreme de aproape 5 ani, la creşterea căreia contribuiseră amîndouă părţile. Eminescu nu l-a cruţat pe Macedonski, n-a cruţat nici persoana, nici poetul. Epigrama a fost lovitura din urmă, dar nu a venit din senin.

În al doilea rînd, cei doi se contestă unul pe celălalt din perspective diferite. Eminescu vede în Macedonski înainte de toate funcţionarul liberal corupt, exponent al unei guvernări asemenea. Criteriul este deci poziţia politică. Dispreţul cade asupra întregii familii (mai puţin tatăl), bunicul e trădător, un unchi scrie „poezii urîte", fiul comite fărădelegi în exerciţiul funcţiunii, fiind produsul unui climat instaurat de partidul aflat la putere. Despre scriitor Eminescu vorbeşte în treacăt, ceea ce nu-l împiedică să fie foarte dur. Îl aliniază grupului de la *Literatorul*, îl socoteşte total lipsit de originalitate, nedemn de a fi luat în seamă. De altfel, Macedonski nici nu devenise, la începutul anilor '80, un poet cu personalitate marcată. Era autorul a două volume de versuri, cele mai nesemnificative ale sale.

Dincoace lucrurile stau în bună măsură altfel. Macedonski se luptă în primul rînd cu *poetul* Eminescu, cu celebritatea lui, pe care o socoteşte artificială, impusă de politica de grup a „Junimii". Referirile la operă sînt destul de numeroase. Nu o înţelege, se arată contrariat, sancţionează cu superioritate, altfel spus, ia în seamă această operă. Eminescu nu procedase la fel. Macedonski vede în Eminescu un rival în ordinea artei, un contracandidat, un aspirant la primul loc, în cele din urmă o „glorie contemporană a erei noi", care trebuie cu orice preţ coborîtă de pe piedestal. Totul se află în logica luptei pentru putere.

Dintre multele concluzii la care se poate ajunge parcurgînd în întregime acest dosar, există una care poate falsifica prin simplificare raporturile reale care există între operele celor doi. Structurile sînt, într-adevăr, fundamental diferite, dar nu trebuie să vedem în aceste opere universuri care nu comunică, lucru pe care am încercat deja să-l sugerez. Vehemenţa pamfletară conferă poeziei satirice, de o parte şi de alta, un ton asemănător; (o)poziţia faţă de epocă determină o reacţie identică: retragerea într-un trecut inocent şi strălucitor, resuscitarea civilizaţiilor antice; o tentaţie a clasicităţii verificată de predilecţia pentru construcţia lirică monumentală. Asemenea puncte de contact şi probabil altele nu trebuie să surprindă. Cei doi poeţi aparţin aceluiaşi context social, politic, cultural etc. Negaţia violentă a realului şi refugiul în imaginar rămîn atitudini standard şi în epoca postromantică.

Aşa se face că Eminescu şi Macedonski îşi pun, în mod firesc, aceleaşi probleme, se confruntă cu aceleaşi norme estetice, se supun legilor comune de devenire a literaturii. Premisele sînt aceleaşi. Diferă mijloacele şi finalităţile. Ceea ce, bineînţeles, înseamnă foarte mult.

5

Odată cu apariţia *Literatorului*, cînd Macedonski se vede şef de şcoală, începe ofensiva, discretă la început, împotriva *Convorbirilor literare* şi a „direcţiei noi". Intenţia de a stabili o altă „direcţie nouă", „opusă celei de la Iaşi" reprezintă un punct, o orientare majoră în programul revistei. Ca de obicei, accentul cade pe contestaţie, cu asta se începe întotdeauna. Ce se contestă şi ce se pune în loc?

Prea puţine lucruri precise. Doar ideile de înnoire artistică, în pas cu avangarda poetică de la finele veacului vin, într-adevăr, să evidenţieze o poziţie de principiu. Sînt idei pe care Macedonski le susţine cu entuziasmul exploratorului care are revelaţia pămîntului virgin, dar pe care nu e în stare realmente să-l cartografieze exact. Oricum, graţie *Literatorului* poetica simbolistă şi celelalte orientări derivate (instrumentalismul lui Ghil, de pildă) devin cunoscute la noi.

La început, Macedonski susţine că opune *pesimismului estetic* promovat de revista (încă) ieşeană, *poezia socială*, considerată a fi forma superioară de poezie, continuatoare a tradiţiei paşoptiste. Aşa-zisul pesimism estetic nu

convine din pricina fragilităţii lui, a acelui *metafizicism* de care a fost învinuit Eminescu. Evanescenţa, taina, introspecţia, nocturnul misterios, adoraţia mistică numită iubire, toate celelalte trăsături ale romantismului „nordic", cristalizat de poezia germană de la începutul veacului, nu sînt pe plac. Poezia lipsită de vitalitate, care reprezintă simţurile puternice, sănătoase i se pare esteticeşte inconsistentă.

Mai tîrziu nici măcar delimitarea unei atitudini de principiu nu-l va mai preocupa, cu atît mai puţin afirmarea unui program estetic cît de cît coerent. De ce fel de program poate fi vorba cînd, pînă în jurul anului 1887 (cînd apare *Noaptea de mai*), Macedonski nu s-a găsit încă pe sine?

Totul este mult mai simplu. El rîvneşte să fie şef de şcoală, dar nu al unei şcoli oarecare, ci al celei mai importante, al celei care să deţină autoritatea supremă. Ca atare, înfiinţează, cum au făcut-o şi cei de la Iaşi, o revistă, un cenaclu, o societate – „Literatorul". Bilanţurile, articolele aşa-zis teoretice, conferinţele etc. indică limpede dorinţa de a fi un nou „spiritus rector", cel vechi şi care, se înţelege, trebuia detronat, fiind Maiorescu. Sînt ambiţii pe care Macedonski le nutreşte la 25 de ani.

Debutul relaţiilor cu Maiorescu este încordat, datorită lui Macedonski gazetarul, care în *Oltul* şi *Telegraful* (aceasta se întîmpla în anii 1874-1875) nu pierde prilejul să amintească proaspătului ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice de scandalul de la Şcoala de fete, de doctoratul din Germania, de farsele jucate de Hasdeu convorbiştilor etc. Nu-i convine semeţia lui Maiorescu, pe care-l socoteşte îngîmfat din pricina... ignoranţei, şi cu diplomele în cui la Borta-Rece. E greu de presupus că Maiorescu a uitat vreodată aceste şicane venite din partea unui individ necunoscut şi mult prea tînăr (în 1874 Macedonski nici măcar nu era major).

Acţiunea de subminare a autorităţii maioresciene este pe cît de ezitantă în formă, pe atît de radicală în fond. Oricît de nerăbdător ar fi fost, şeful *Literatorului* nu era chiar atît de naiv încît să subaprecieze prestigiul intelectual al criticului, poziţia cîştigată prin revistă, prin autorii impuşi. Se vede însă că tocmai acest prestigiu şi această poziţie nu îi sînt pe plac. Şi nu pentru că Maiorescu nu le-ar merita, ci din principiu. În conferinţa *Mişcarea literară din cei din urmă zece ani*, ţinută la Ateneu în 1876, Macedonski vede de astă dată în Maiorescu „unul dintre criticii de adevărat merit", dar entuziasmul nu-l copleşeşte.

Cel puţin într-o primă fază, Macedonski caută unele apropieri strategice. Nu se sfieşte să recunoască junimistului merite importante, aşezîndu-l în descendenţa lui Heliade, mari merite filologice, ca şi *Convorbirilor...*,

de altfel. Anul 1881 marchează o apropiere pronunţată de revista ieşeană. La un moment dat, însuşi *Literatorul* e socotit „sora mai mică a *Convorbirilor*", în linia mişcării de cristalizare a limbii. I-a solicitat, am văzut, lui Maiorescu permisiunea de a-i dedica volumul de *Poezii*, pe care a primit-o. A citit la „Junimea" *Noaptea de noiembrie*.

Sînt avansuri care dovedesc dorinţa de a intra în graţiile celei mai puternice grupări literare – în fapt o veritabilă instituţie – şi sub protecţia spiritului de direcţie cel mai proeminent. Pasul era, bineînţeles, interesat, Macedonski nutrea ambiţioase gînduri de mărire, avea nevoie, la început, de o tutelă faimoasă.

Relaţiile – foarte diplomatice, de altfel – se rup în urma comentariului pe care *Convorbirile...* îl fac *Poeziilor*, dedicate magistrului. Petre Missir, semnatarul recenziei, doreşte înainte de toate să arate că dedicaţia nu-l angajează în nici un fel pe Maiorescu, că nu poate exista nici o legătură între el şi autor. Altfel spus, „direcţia nouă" respinge orice apropiere. Finalul recenziei nu lasă nici un dubiu asupra atitudinii dispreţuitoare: „După toate acestea ne întrebăm care mai poate fi «trăsura de unire», cum ar zice d. Macedonski (...) între d-sa şi dedicaţia ce o face d-lui T. Maiorescu, *criticul care a lovit cu neîndurare atîtea putregaiuri, pentru a curăţi atmosfera poeziei române ?* – Nu găsim decît un singur punct comun: o asemănare de ortografie".

Aluzia e transparentă: între „putregaiuri" se află şi Macedonski. Un autor „nebăgat în seamă", mai spune Missir, dintre aceia care iau „drept admiraţiune tăcerea care s-a făcut în jurul lor".

Bietul autor rămîne sufocat. Fusese atins în punctul cel mai sensibil: „Tăcerea ce s-a făcut împrejurul numelui meu ! Ei ! Domnule Missir ! Dar nu e ziar în ţară care de la 1872, fie pentru poezii politice, fie pentru articole de fond, fie pentru poezii în general, fie pentru nuvele, fie pentru critică, fie pentru piese de teatru, să nu fi pomenit numele subsemnatului". Iată-l, aşadar, scriitorul total şi notoriu pe care invidia adversarilor urmărea să-l reducă la zero ! În fruntea lor, distant, bine crescut şi fără să-l ia în seamă, se afla cel căruia îi fusese dedicat volumul cu pricina. Macedonski avea motive să fie contrariat şi indignat.

Maiorescu nu-l ia în seamă, îl ignoră pînă în 1886, Macedonski zăcea încă răpus de scandalul epigramei, terorizat în continuare de ideea de a nu fi recunoscut ca poet important. În aprilie, *Convorbiri literare* publică articolul *Poeţi şi critici*, unde Maiorescu scrie între altele: „Eminescu a adus lirica română la o culme de perfecţiune" şi, mai apoi: „*Poeziile* lui Eminescu,

Pastelurile şi *Ostaşii* lui Alecsandri *vor curăţi de la sine atmosfera estetică viţiată de Macedonski* (s.m.), Aricescu, Aron Densuşianu etc., etc.".

Unde am citit ceva asemănător? În recenzia lui Missir care vedea în Maiorescu criticul pus „a curăţi atmosfera poeziei române". Se pune întrebarea, nu cumva intervenţia recenzentului fusese dirijată? Apoi, Eminescu se exprimase aproape la fel, vorbind de „atmosfera infectă" din jurul *Literatorului*.

Aprecierea lui Maiorescu – tocmai pentru că aparţine lui Maiorescu! – este de o duritate ieşită din comun. Macedonski apare nu doar ca un poet fără talent, într-o poziţie de netă inferioritate faţă de Eminescu, dar prezenţa lui e considerată a fi dăunătoare literaturii. Criticul nu nuanţează nimic. Nu se referă la una sau alta dintre poezii, la articole, la activitatea şefului de gazetă şi de şcoală care ar urmări să impună o orientare inacceptabilă, nu-l plasează printre mediocri, printre veleitarii inofensivi chiar dacă zgomotoşi şi ridicoli, nimic din toate acestea. Inclement şi superior, arată cu degetul un soi de infractor, un individ periculos, acreditează existenţa unei personalităţi negative, cu rol nefast în dezvoltarea de ansamblu a culturii, la un moment dat.

În această intervenţie, ca şi în aceea a lui Missir, desluşim nu numai intenţia de discreditare, dar şi de anulare a scriitorului Macedonski (care nu-şi poate vedea „nulitatea sa proprie"). În esenţă, aceasta a fost reacţia concertată a „direcţiei noi" vizavi de cel care a îndrăznit, sub o formă sau alta, s-o conteste.

Schimbarea de atitudine e vizibilă. De la ignorare s-a trecut la respingerea fermă, semn că adversarul nu mai era o cantitate neglijabilă. Între altele, nu i se mai putea ierta insolenţa de a-i fi atacat pe Eminescu, pe Alecsandri, Academia – pentru că asta făcuse Macedonski între timp. Maiorescu simte că *Literatorul* începea, într-adevăr, să contureze o direcţie „opusă celei de la Iaşi".

Din acelaşi motive ce ţin de radicalizarea poziţiilor, de partea cealaltă se renunţă la aluzii, „împunsături" etc., procedîndu-se la contestarea fără echivoc a spiritului director maiorescian: „În ce priveşte pe d. Maiorescu, declar că n-am dedicat volumului meu de poezii criticului poetic, care a dat naştere d-lor Eminescu şi Naum, ci pur şi simplu omului cu întinse cunoştinţe literare căruia nu-i datoram nimic...". Apoi, cu trimitere directă la afirmaţia din *Poeţi şi critici*: „D. Maiorescu putu astfel să cheme pe studenţii universitari acasă (...) şi să asigure pe fiecare în parte că d. Macedonski viciază literatura românească".

În 1892, recunoaşte în Maiorescu doar „un dialectician merituos", autoritatea literară fiind pusă, ironic, sub semnul frivolităţii: „nimeni nu poate explica mai bine decît domnia sa, la cursurile pe care le ţine la facultate sau la seratele sale intime, pentru ce Eminescu este poet mare, şi pentru ce eu, Macedonski, deşi poet, nu convin gustului său". În fond, totul ajunge în acelaşi punct: Eminescu, eternul măr al discordiei.

În 1916 (bătrîni fiind amîndoi), alături de alte aluzii privitoare la „supralicitarea" lui Eminescu, apare o ultimă ireverenţă, de astă dată la adresa filologului Maiorescu. Vorbind despre studiul limbii literare, Macedonski nu omite să pomenească acea „direcţiune pornită din Iaşi", care „ne noroia de slavisme, pe lîngă că ne îneca în greoaia frază nemţească a d-lui Maiorescu". Macedonski nu uitase nimic. Micile răfuieli cu unul sau altul dintre vechii inamici continuau, semn că, deşi avea în spate ceea ce se cheamă o carieră literară, indiscutabil o *operă*, se simţea singur, marginalizat. Nu triumfase.

Şi alţi autori, legaţi într-un fel sau altul de „direcţia nouă" sînt în mod sistematic minimalizaţi, mai cu seamă după 1886: Creangă, Slavici, Iacob Negruzzi. Lui Caragiale, deplîns la un moment dat pentru situaţia materială, i se plăteşte poliţa unor persiflante intervenţii publicistice, prin susţinerea lui Caion în procesul *Năpastei*. Vlahuţă, aliniat „paraziţilor" (spune Macedonski) ce alcătuiesc frontul eminescianismului, apare caricaturizat într-o epigramă care nu mai trimite la balamuc, ci la grădina zoologică.

Pentru Macedonski „direcţia nouă" înseamnă Eminescu şi o supremaţie culturală pe care nu o poate suporta. Divergenţa programelor literare (care vor fi fost) e un aspect cu totul secundar. „Direcţia nouă" se află „la putere", asta e tot. Încă de la început, strategia împotriva ei e elaborată în termeni belicoşi: „Avem şcoala noastră, opusă în multe «Direcţiunii nouă». Am *lovit* (...) deja în unii din această «Direcţiune», care n-a făcut să nască nici o operă frumoasă. În scurt timp *vom da lovituri noi. Aceasta e o necesitate pentru noi*" (s.m.). Disputa trebuia, aşadar, cîştigată prin forţă, nu altfel.

Consecvent într-o poziţie de principiu, care nu acceptă superiori sau egali în grad, Macedonski are în vedere nu numai „direcţia nouă" şi pe Eminescu, scriitorii în ascensiune şi din aceeaşi generaţie cu el, ci şi valorile de mult recunoscute, idolii în viaţă. Riscă pînă la capăt şi îşi alege ţinta cea mai dificilă: Vasile Alecsandri.

6

În deja pomenita conferinţă din 1878 privind mişcarea literară a ultimului deceniu, Alecsandri, căruia i se mai spune şi „nemuritorul cîntăreţ al lui Peneş Curcanul", e considerat drept singurul continuator al paşoptiştilor, al acelui moment cultural fast „ce a creat României o limbă şi o literatură".

Aşezat în linia fondatorilor literaturii române moderne, faţă de care Macedonski s-a manifestat constant admirativ, poetul de la Mirceşti, acum în vîrstă de 60 de ani, era, în deceniul al optulea, cu adevărat personalitatea numărul unu a literelor româneşti, era clasicul în viaţă, aureolat deopotrivă de merite literare, civice, politice. Bogat şi admirat, gusta din deliciile gloriei ajunse la apogeu.

Iconoclastul Macedonski nu poate privi cu ochi buni această situaţie privilegiată, al cărei reflex e găsit în exaltările eroice ori sentimentale, neumbrite de vreun impas, ale operei. O notă nesemnată, ce însoţeşte poezia *Accidente intime* publicată de Macedonski în *Literatorul* (martie 1880), face trimiteri la patosul lacrimogen al maestrului: „Voiam să arătăm că genul intim şi personal nu poate trăi prin *lăcrimioare*, ci numai cu însufleţirea unui sentiment superior".

Există dintru început o „privire critică" asupra creaţiei lui Alecsandri, în condiţiile recunoaşterii unor merite deosebite, care-l fac cel mai important dintre scriitorii români în viaţă. Macedonski nu are complexe în faţa marilor valori, mai cu seamă cînd acestea nu-i pot fi de nici un folos sau, mai rău, îl incomodează.

La un moment dat însă, Alecsandri e copleşit de laude peste obişnuinţă, semn că exista un interes la mijloc. În iarna lui 1881, *Literatorul* publică chipul maestrului pe prima pagină, un fragment din drama *Despot-Vodă*, o scrisoare a autorului către tinerii „ademeniţi de fenomenul atrăgător al *Literaturii*" şi, în fine, o *Notiţă biografică* în care se spune: „Ca poet Alecsandri şi-a scris numele în cartea secolilor. Ca autor dramatic, a aruncat bazele fundamentale ale unui repertoriu român. Ca patriot, a coordonat şi a cores[corectat] poeziile noastre populare, făcînd din această ramură a literaturii române una dintre cele dintîi din Europa. Ca om public a ştiut să aibă acea abnegaţiune de sine care l-a făcut să renunţe la voturile ce avea pentru Domnia Moldovei, în folosul marei idei a unirii ţărilor. Ca versificator a ştiut să rămîie la acelaşi nivel cu Gr. Alexandrescu (fabulistul), cu

Bolintineanu, şi chiar cu Eliade, distanţîndu-i pe toţi spre a-i lăsa departe în urmă şi spre a merge în raport cu progresul literar al epocii." Acesta este soclul pe care cei de la *Literatorul*, din nevoia de a dobîndi tutela unei autorităţi (şi mai mult ca sigur, nişte bani) îl urcă pe ilustrul poet.

În răstimpul unui singur an, operaţia inversă, de coborîre a statuii, se dovedeşte a fi cu mult mai anevoioasă. Alecsandri nu se arată dispus să ofere un sprijin efectiv, mai ales material, pentru susţinerea revistei. În schimbul elogiilor şi onorurilor ce i se acordă el trimite felicitări redacţiei şi dă sfaturi tinerilor privitoare la şlefuirea versurilor...

Bineînţeles, entuziasmul lui Macedonski scade rapid, din iarnă pînă în vară. Deja în iunie 1881, comentînd poezia *10 mai*, Th.M. Stoenescu face, tot în *Literatorul*, unele recomandări ironice: „Ar fi fost de preferat ca D-l Alecsandri, Bard al Latinităţii, să rămîie latin în genul său de poezie: dar domnia sa a crezut că este mai bine a pluti sub cerul vag şi vaporos al poeticei germane".

Academia îl premiază pe Alecsandri pentru drama *Despot-Vodă* (din care, am văzut, *Literatorul* publicase un fragment). Împrejurarea stîrneşte o invidie ale cărei urmări nici Macedonski probabil nu le-a calculat. Chiar în prefaţa la *Poezii* pune sub semnul întrebării calitatea de poet adevărat a lui Alecsandri, în contextul acceptării premiului: „Adevăratul poet, dacă este bogat, nu speculează asupra versurilor sale, şi dacă este un autor de teatru, nu trage folos din venitul ce i-l va aduce opera sa; dacă, în fine, pe lîngă faptul că este bogat, este şi poet mare, el nu concurează pentru a obţine premiuri academice, sau dacă le obţine, le respinge cu indignare".

Tot ceea ce ţine de izbîndă, de celebritatea altora îl irită în aşa măsură pe Macedonski încît trece peste orice protocol şi ajunge la imputări insolente. Într-o notă la poemul-pamflet *Viaţa de apoi* (unde, ne amintim, Alecsandri „era şi el o broască" alături de „ciuperca" Eminescu) vorbesc deodată, crescendo, vanitatea, gelozia, intoleranţa: „Dacă domnul Alecsandri devine în satira de astăzi o broască, nu e vina mea, ci a condeiului meu (...). Îi cer scuzele mele, cred, însă, că întrucîtva am şi eu dreptăţile mele; apoi să mă ierte d. Alecsandri: ce caută bardul «latinităţii», el care este «hors concours», la concursul pentru premiuri academice? Nota bene că este membru al Academiei. Frumos îi stă oare dumnealui, care este om bătrîn şi bogat, dumnealui care este membru al Academiei, să şteargă anul trecut 10000 de franci, premiindu-se singur? Unde dracu s-a mai văzut Academie să se premieze singură? Acest lucru este o neruşinare monstruoasă. Afle d. Alecsandri că premiile sînt pentru încurajarea celor tineri, că pentru

acest scop au lăsat o mulţime de oameni averile lor Academiei (...). Ruşine, de trei ori ruşine, domnule Alecsandri, domnilor academicieni. (...) Dar d. Alecsandri are staţie de drum-de-fier pe moşia sa... d. Alecsandri n-a cunoscut şi nu cunoaşte ce este sărăcia şi a rămas toată viaţa unui poet de salon. Nu trebuia să-şi mînjească mănuşile albe cu un asemenea premiu! Trebuia să-i ajungă gloria pe care o posedează şi pe care o datoreşte poeziilor «luate din popor»".

Aceste cuvinte apar în *Literatorul* cu un an înainte de epigrama adresată lui Eminescu; a fost primul gest contestatar decis şi de amploare, de mare miză. Toată lumea a fost surprinsă, cea mai mare parte - indignată, Alecsandri nu s-a arătat foarte afectat, dar o scrisoare către Ion Ghica trădează o amărăciune greu reprimată. Încerca să facă faţă situaţiei afişînd un calm pe potriva siguranţei olimpiene pe care şi-o cîştigase.

A fost apărat din toate părţile. În primul rînd, îi sare în ajutor chiar Academia. G. Sion, „membru al Academiei", publică o scrisoare în care legitimează premierea. În calitate de „nemembru al Academiei", Macedonski, după ce reproduce, în *Literatorul*, scrisoarea lui Sion, o însoţeşte de o parafrază nu lipsită de haz. Ţine să precizeze, turnînd gaz peste foc, că poetul trebuie să fie o fiinţă dezinteresată, dacă e bogat, să nu rîvnească la banii cuveniţi celor tineri, şi că Alecsandri „ca membru al Academiei s-a premiat singur".

Tot acum se iveşte ocazia de a lovi şi în Eminescu. Răspunde ziarului *Bomba* din Iaşi: „... pe d. Alecsandri nu l-am atacat ca poet, ci numai întrucît premiul ce l-a luat (...). Ziarul ieşean ce-i ia apărarea d-lui Alecsandri, punîndu-l pe aceeaşi treaptă cu un oarecare Eminovici (citiţi Eminescu, vă rog) este adevăratul defăimător al lui Alecsandri". Ne amintim, Eminescu însuşi considera „neomenoasă" ieşirea lui Macedonski care, mai spunea el, „înjură pe venerabilul bătrîn" şi „face academia albie de cîine". Gesturile iconoclaste suscită adesea riposte conjugate, mai ales atunci cînd e atacată nu numai o persoană, dar şi o instituţie. De fapt, Alecsandri însuşi era o instituţie.

Totuşi, Macedonski nu e cel dintîi care impută Academiei sistemul de a-şi premia proprii membri. O făcuse altcineva, cu aproape zece ani înainte, în următorii termeni: „Societatea academică e-n ajunul de a conferi premiul Năsturel de 4 000 de franci pentru cea mai bună lucrare tipărită în cursul anului acestuia. Auzim - ceea ce se putea presupune - cum că concurenţii vor fi numai membrii academiei. O puteam presupune, pentru că ne cunoaştem ţara. În orice altă ţară din lume conferirea de premii între colegi ar fi

o monstruozitate, la noi ne aşteptăm ca toţi membrii academiei pe rînd să fie împodobiţi cu premiul Năstureł şi la sfîrşitul şirului se-nceapă d-a capăt...". Sînt cuvintele lui Eminescu, apărute în *Timpul* din 17 septembrie 1878...

În ceea ce face Macedonski, dincolo de nemulţumirea în sine provocată de acordarea premiului, dincolo de invidie, de vanitate etc. vorbeşte frustratul, vorbeşte refuzatul gloriei şi al bogăţiei, vorbeşte cel care a rîvnit atît şi a primit mai nimic. E acesta un *alter ego* extrem de viu, de omenesc, care răbufneşte firesc şi independent de crizele de orgoliu, care arată cu degetul conduita arogantă a privilegiaţilor. Sentimentul marginalizării e real şi chinuitor. E ceea ce explică, în bună măsură, şi atitudinea lui Macedonski faţă de „direcţia nouă", în care vede un grup pe cît de puternic din punct de vedere social şi material, pe atît de închis, de indiferent faţă de ceea ce se află în afara lui. Nu poate deci să nu vadă în Alecsandri moşierul, pontiful bogat retras pe domeniile sale, pe care trece calea ferată, poetul oficial, cîştigător de lauri în străinătate etc., etc.

Nu se opreşte însă aici. Mînia îl orbeşte şi nu poate rezista tentaţiei de a lovi în scriitor, în opera lui. Gloria i s-ar datora poeziilor „luate din popor". Cel considerat altcîndva „moştenitorul îndreptăţit al Heliazilor, Bălceştilor, Cîrlovilor" devine acum „un poet de salon". Abia din acest moment Macedonski dă contesataţiei sale o semnificaţie care depăşeşte anecdoticul şi banala invidie omenească. Îşi dă singur seama de aceasta şi, lăsînd la o parte Academia şi premiile ei, îşi îndreaptă atenţia cu precădere asupra operei.

Începînd cu numărul 8 din 1882 al *Literatorului*, îi consacră o *Analiză critică* sistematică şi calmă. Tonul potolit e un tertip menit, pe de o parte, să creeze impresia reverenţei şi a deplinei obiectivităţi, pe de alta să facă loc spiritului cusurgiu şi ironiei tacticoase pe a căror eficienţă se mizează de la primele fraze: „Mi-am propus de mult să întreprind un studiu complet asupra operelor originale ale *marelui* poet, ale *privighetoarei* de la Mircești, ale *premiatului de la Montpellier*, ale *nemuritorului Bard* etc., etc., etc. Ar fi o prea lungă nomenclatură să aducem aici toate calificativele ce s-au dat d-lui Alecsandri de cea mai mare parte a gazetăriei noastre politice! – Oamenii politici judecînd despre poezie!". Sublinierile aparţin comentatorului, ca şi, bineînţeles, persiflanta punctuaţie exclamativă. Şi, mai departe, trecînd de la stilul ironic la cel glumeţ şi degajat: „... d. Alecsandri şi-a pus *cizmele de şapte leghe* pentru a se duce la Montpellier unde fu proclamat *primul poet latin!* Iată dar că privighetoarea a făcut *marţi* chiar pe Victor Hugo...".

Declară ritos (amenințător, de fapt) că, analizîndu-i opera, nu va ține cont „de gulerul țeapăn" (poziția socială) și nici de „omagiile contemporanilor" (gloria), cu toate acestea însă, nu omite să pună în relație directă echilibrul creației cu o existență îndestulată. Alecsandri s-a născut bogat, „necunoscînd (...) mila și suferința și nici cel puțin lumea", a trăit „în atmosfera saloanelor", și „și-a făcut domol, domol, domol drumul și domol, domol, domol a cîntat". În consecință, n-are cum să fie poetul „marilor pasiuni", ceea ce e o infirmitate, de vreme ce, se confesează Macedonski, „nimic mai demn de observat decît spectacolul pasiunilor dezlănțuite".

Am ajuns în punctul în care comentariul începe să facă o sumă de observații de fond, referitoare la ceea ce numim o viziune lirică. Nefiind poetul marilor pasiuni, Alecsandri e lipsit de forță, lucru peste care Macedonski nu poate trece. Nu întîmplător epitetele critice provin dintr-un lexic al fragilului și minorului. O strofă e „plină de farmec", poetul este „un cîntăreț plăcut" etc. Abundența diminutivelor ține de același cusur al lipsei de vigoare, satisfacția descoperirii lor în lanț e foarte mare.

Se înțelege că pasionatul, vigurosul Macedonski nu gustă intimismul suav, anemiat și efeminat, subliniat prin efecte calofile. Inaderența aceasta naște o observație fundamentală: Alecsandri este „un dușman neîmpăcat al *naturalului* și numai ce este ciocănit, întortochiat și studiat îi convine". Afirmația e importantă nu numai prin ceea ce spune ea despre Alecsandri, dar și prin ceea ce spune, indirect, despre Macedonski. El însuși este un fanatic al stilului elaborat, artificiul jucînd un rol de prim-plan în poezia lui, numai că tot ceea ce este și la el „studiat", artificial în exces nu suplinește naturalul abundent și puternic, ci-l subliniază prin contrast.

În condițiile unui stil lucrat, discuția privind acurateța formală se impune de la sine. Cu voluptate, Macedonski detectează ritmuri șchioape, evidențiază rime facile și asonante, „intonări false", marchează eliziuni greoaie și licențe gramaticale. Dînd amănuntului o semnificație disproporționată, exegetul devine cusurgiu iar observațiile sale cad în derizoriu. Apoi, tot de derizoriu ține comentarea amuzată a conținutului, parafraza care poate minimaliza orice, insinuarea existenței unor preluări tacite, întreg arsenalul discreditării perspicace.

Lăsînd la o parte ceea ce este perfidie și *parti-pris*, în „analiza critică" a lui Macedonski deslușim sentimentul unei insatisfacții reale față de o anumită tipologie lirică. În primul rînd, se consideră poezia lui Alecsandri reflexul unei existențe stropite cu apă de trandafiri, or condiția geniului trebuie căutată în altă parte, în damnațiuni și nefericire. Aceasta vrea

să spună Macedonski atunci cînd face trimiteri la biografia ilustrului său contemporan.

Celălalt aspect – respingerea lirismului „plîngeros", cum îl numeşte el, şi artificios – pune în evidenţă o atitudine ale cărei semnificaţii ţin de temperamentul puternic al lui Macedonski, temperament ce sfidează suspinele graţioase şi retractibilitatea celuilalt.

O metaforă din comentariu lămureşte foarte bine lucrurile. Tot ce a scris Alecsandri „este o picătură de rouă ce se poate lesne evapora". Degajînd-o de conotaţia minimalizatoare, o astfel de definiţie trebuie extinsă asupra unei mentalităţi poetice, care e aceea a romantismului elegiac şi sentimental, pe care „privighetoarea de la Mirceşti" îl cristalizează şi, totodată, îl epuizează. Roua de care vorbeşte Macedonski înseamnă perfecţiune inconsistentă, ce nu supravieţuieşte *dogorii*, mai înseamnă artificiu vulnerabil. Metafora poate fi tradusă şi ca o aluzie la accentele lacrimogene ale liricii lui Alecsandri şi, prin extensie, ale unei mode postromantice, pentru care suferinţa devine un semn exterior, un mijloc de seducţie. Nu se putea ca virilul şi energicul Macedonski să nu se delimiteze de toate acestea.

Dacă pe Eminescu pur şi simplu nu-l înţelege, pe Alecsandri îl înţelege foarte bine, dar nu comunică în esenţial cu el, socotindu-l lipsit de vigoare, vetust, depăşit. În 1884 spune, fără echivoc: „Alecsandri nu este potrivnicul meu, ci al tuturor. Alecsandri este idolul necontrolat al generaţiunii vechi". Ideea inactualităţii se menţine şi în elogiile pe care Macedonski le aduce poetului defunct. Îl aliniază marilor valori paşoptiste, lui Heliade şi Bolintineanu, cu care formează „o trinitate glorioasă". Şi – o încercare de disculpare: „Printr-un studiu critic tipărit în *Literatorul* din 1882, studiu ce a produs o întreagă mişcare intelectuală, m-am ridicat împotriva infailibilităţii cu care admiratorii săi erau dispuşi să-l înfăţişeze". Deci avusese dreptate, Alecsandri nu era infailibil.

7

Trăgînd o linie şi făcînd socoteala, se poate observa, mai întîi, că iconoclastia macedonskiană e îndreptată împotriva „direcţiei noi" (Eminescu) şi, totodată, contra „direcţiei vechi" (Alecsandri). Apoi că, indiferent de mobilurile sale reale, de subiectivitatea stridentă ce-l animă, chiar dacă principiile negate şi cele puse în loc nu sînt foarte clare, gestul

lui Macedonski se conturează în cele din urmă ca prima mare acţiune contestatară din poezia românească.

Dincolo de ceea ce a avut pitoresc şi palpitant, de interesul personal – în cucerirea puterii – care a animat-o, o asemenea confruntare, prin însuşi faptul că s-a produs şi că a angajat numele mari ale epocii, are o semnificaţie culturală largă: indică maturizarea deplină a valorilor. Maiorescu a fost cel dintîi care şi-a supus contemporanii unui examen în care nu mai încăpeau îngăduinţa şi entuziasmul necondiţionat al anilor '40. I-a supus unei judecăţi ferme, în conformitate cu inflexibilul criteriu estetic. A afirmat, cum bine se ştie, legitimitatea, necesitatea şi suveranitatea spiritului critic.

Alecsandri era, bineînţeles, un întemeietor şi, totodată, o sumă. A fost sinteza care a înlesnit necesare şi fecunde diferenţieri ulterioare. „Direcţia nouă", pe care Eminescu o slujeşte cu argumentul geniului, impune o scară de valori deosebită de aceea care opera în momentul anterior. De fapt, e incorect a spune că Eminescu *slujeşte* „direcţia nouă", în fapt o creează, îi justifică, alături de alţii, dar prin el în primul rînd, existenţa.

Marile momente de ruptură – care nu sînt altceva decît incizii brutale ale noului într-o ordine calmă şi devenită neproductivă – sînt atestate ca fecunde nu de acţiunea critică, oricît de clarvăzătoare ar fi ea, ci de operele mari. Fără Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, dar cu Bodnărescu, Maria Cugler etc. „direcţia nouă" ar fi fost ea însăşi o formă fără fond.

În perioada modernă, postromantică a literaturii, contestaţia, ca treaptă iniţială în impunerea noului, e ceva mai complicată decît pe vremea faimoasei „querelle entre les Anciens et les Modernes" sau a nu mai puţin celebrei „bataille d'Hernani". Ea vizează, acum, nu numai o ordine veche, ci şi orientări concomitente. Simbolismul mallarméean e antiromantic şi, totodată, se delimitează polemic de senzualismul verlainian ori de imageria necontrolată a lui Rimbaud.

Opoziţia se angajează simultan pe două fronturi. Poate fi comparată cu dubla mişcarea pămîntului: o dată se manifestă faţă de modelele vechi, consacrate (mişcarea de revoluţie), a doua oară faţă de realitate, simultană (mişcarea în jurul axei) care nu mai este solidară, în care orientările *noi* sînt repede schimbătoare şi mult prea diverse ca să mai accepte numitorul comun. Vechiul este întotdeauna omogen şi „stereotip", noul este polivalent şi imprevizibil.

Macedonski intră în vîrtejul acesta, sesizează instinctiv existenţa unei duble „ameninţări" şi ia măsurile cuvenite, adică începe să se bată pe ambele fronturi.

Alecsandri este, înainte de toate, *trecutul*, un timp al acumulărilor. Judecat din perspectiva istorică, e impunător, e o sinteză a *ceea ce a fost*. Intră greu în calculele prezentului şi mai ales în cele de perspectivă. *Analiza critică*, în ciuda şicanelor, se străduieşte să fie comprehensivă faţă de nişte merite care aparţin altui timp. Pe Macedonski nu-l costă nimic să fie înţelegător şi chiar entuziast cînd vorbeşte de înaintaşi, altfel spus de gloriile consumate. Alecsandri e undeva la mijloc, şi se vede clar efortul de a-i împinge celebritatea în trecut; prezentul, viitorul trebuiau să aparţină ştim bine cui.

În ciuda acestei manevre trufaşe, în care, desigur, invidia este unul din motivele principale, imputările de esenţă aduse lui Alecsandri sînt greu de clintit. Sînt greu de clintit pentru că se referă la ceea ce era fatalmente depăşit în opera sa şi a generaţiei sale.

Analiza operei lui Alecsandri, spune Iorga în 1934, „arată un om de gust şi este aproape în întregime justă". Despre o „operă acceptată în întregime la *Junimea*", Macedonski „spunea tare şi deplin lucruri pe care alţii le strecoară numai în intimitatea corespondenţei particulare".

Macedonski e dintre primii care vede limpede că s-a încheiat o etapă în istoria poeziei româneşti şi prin radiografia făcută creaţiei lui Alecsandri, îi distinge la fel de limpede meritele şi limitele.

Eminescu este adversar politic, se află în gruparea literară „opositã", nu are, în 1883, o operă încheiată şi care să fi devenit bun public, accesibil, precum aceea a lui Alecsandri. Eminescu este oricum prea *aproape* pentru ca imaginea lui reală să fie clară, admiţînd că Macedonski ar fi fost dispus să caute şi să distingă imaginea reală.

Oricît subiectivism, orgoliu şi anecdotă ar fi marcat şi, într-un fel, justificat o atare reacţie de respingere (mai violentă, faţă de Eminescu, mai calmă în ce-l priveşte pe Alecsandri), ea are resorturi profunde, independente de vehemenţa manifestărilor curente, de structurile intime ale personalităţii. Cearta, răfuiala, ieşirile nesăbuite sînt aparenţele, formele de manifestare în contingent, ale unor divergenţe latente la nivelul tipologiilor lirice.

Sensibil şi melancolic, dar cu un instinct sigur al normalului, care nu-i îngăduie nici o mistificare, „feminin", altfel spus „pasiv", apatic chiar, delicat şi „fluid", inconsistent (cum, în accepţia bachelardiană, apa şi fumul sînt *feminine*), Alecsandri rîvneşte la o limpezime liniştitoare şi la un echilibru asemenea, obţinut prin coborîrea la nivelul cel mai de jos al tensiunii contrariilor. Un echilibru pe care textul îl construieşte cu migală

şi îl idealizează cu un soi de fanatism discret şi tenace, de care va fi în cele din urmă serios marcat. Poezia devine un spaţiu de amortizare, eufemic: sunetele, chiar şi cele iniţial sfîşietoare, sînt surdinizate, durerea diminuează sub anestezic, impasurile devin stări inconfortabile, nimic mai mult.

În ce-l priveşte pe Eminescu, aşa cum am arătat, Macedonski îi impută ceea ce nu înţelege, mai exact viziunile tulburi, „metafizicismul", ideile numite de el „bolnave". Se află în faţa unui text deconcertant, esenţialmente ambiguu, prin aceasta bizar şi impenetrabil. Sînt trăsături pe care Macedonski nu le acceptă din principiu, în afara oricărui *parti-pris*. Confuzia realităţii cu visul, imaginile provenite din subconştientul imediat ori abisal, deformările unei fantezii care construieşte în permanenţă simbolic, meditaţia densă care asimilează conceptul revelaţiei ingenue ş.a., cu un cuvînt, tot ce ţine de codul iraţionalismului poetic asociat meditaţiei sceptice, care pătrunde dincolo de formele universului sensibil, într-un fel tot ceea ce ţine de semnul geniului eminescian scapă putinţei de înţelegere a lui Macedonski.

Referirile şi comparaţiile de acest fel sînt riscante o dată prin inevitabila lor lipsă de rigoare, a doua oară chiar prin schematismul lor riguros. Am recurs însă la ele din dorinţa de a face mai limpede ideea că Macedonski se implică într-o confruntare care angajează în primul rînd perspective poetice, culturale, în general, şi abia în al doilea rînd subiectivităţi divergente. Trei nume, cele mai proeminente în lirica veacului trecut, se întîlnesc la un moment dat şi-şi afirmă, fiecare, poziţiile ţinînd sau neţinînd cont de celelalte două. Cel care ţine cont este Macedonski şi astfel rolul de ferment al disputei îi revine lui. El este cel care prin temperament şi prin voinţa manifestă de a fi cel dintîi seamănă discordia şi declanşează ostilităţile.

Refuzul de a-l accepta pe Eminescu a devenit o legendă abuzivă. El este condamnabil doar prin forma de manifestare, mai precis prin cinica oportunitate a epigramei. Cum viaţa literară e departe de a fi un club englezesc, o scenă a habitudinilor inofensive şi a bunelor maniere, conduita lui Macedonski rămîne, în esenţă, un fapt divers.

Dacă ne plasăm în epocă – şi sîntem obligaţi să o facem mai ales atunci cînd judecăm etic lucrurile, cînd redeschidem procese „de moravuri" – e absolut necesar să ţinem cont de toate datele şi circumstanţele obiective. Trebuie să admitem că Eminescu şi Macedonski fac parte din aceeaşi generaţie, fiind încă tineri; că autoritatea lor literară nu se conturase; celebritatea lui Eminescu creşte brusc tocmai după 1883, Macedonski, la rîndu-i, nu tipărise încă poeziile care l-au consacrat; că şi unul şi celălalt sînt gazetari împătimiţi şi se servesc din plin de poziţia de primă linie pe

care o oferă presa; că fac parte din partide politice aflate în aprigă dispută la momentul respectiv; că fiecare gîndeşte în felul lui, inconfundabil, poezia şi condiţia poetului; că numele lor se leagă de cîte o grupare literară distinctă, una de mare autoritate, cealaltă rîvnind la autoritatea supremă; că, în sfîrşit, toate aceste deosebiri, şi altele cîte vor mai fi fost, sînt fireşti şi necesare. Trebuie să judecăm cele întîmplate atunci făcînd abstracţie de ceea ce au devenit ulterior, în răstimpul unui veac, cei doi poeţi. Macedonski s-a războit cu un *confrate* şi nu – aşa cum vedem noi azi lucrurile – cu geniul epocii. Nu a lovit în *poetul naţional*, pentru simplul motiv că în 1883 Eminescu nu era poetul naţional.

Poetul naţional era Alecsandri, şi Macedonski nu pune în discuţie această calitate. Apreciază înainte de toate opera eroică, pe „nemuritorul cîntăreţ al lui Peneş Curcanul". Nu se sfieşte însă să formuleze obiecţii la adresa „operei minore" şi o face nu numai din invidie. Macedonski nu sanctifică pe nimeni altcineva decît pe sine însuşi. În fapt şi în ciuda unor merite capitale, imputările au o miză mai mare în cazul lui Alecsandri decît al lui Eminescu, Alecsandri intrase în conştiinţa epocii, Eminescu încă nu.

Epoca Eminescu va fi după aceea, după 1890, cînd Macedonski se va încăpăţîna în negaţie şi îşi va păstra intactă incomprehensiunea. La un moment dat chiar îl compătimeşte pe marele său rival, vorbind de „zeificarea postumă a nenorocitului poet căzut victima morală şi intelectuală a veninului pesimist cu care-l îmbuibase Noua Direcţie". Într-adevăr, Macedonski nu-l poate despărţi pe Eminescu de „noua direcţie", îl socoteşte produsul ei întunecat şi bolnav.

Bineînţeles, se înşela, dar a-i imputa acest lucru, acum, e nefiresc. Incomprehensiunea lui nu trebuie luată ca o neputinţă. El gîndeşte şi acţionează potrivit unor convingeri adînci şi de neclintit şi abia în al doilea rînd din exces de temperament. Mentalitatea lui poetică ascultă de legi şi precepte străine celor care guvernează universul liric eminescian. Însuşi temperamentul său e un mod de manifestare, la nivelul individului, a unor dominante ale personalităţii artistice, a unui impuls de care ascultă creaţia însăşi. Nevoia de a fi cel dintîi, de a fi superior tuturor vine din cultul puterii, cîmpul magnetic care ordonează liniile de forţă ale operei.

8

O modalitate sigură de a te face vizibil este situarea în avangardă. A vorbi în numele noului înseamnă, între altele, a fi luat în seamă prin insolit şi nonconformism.

Macedonski nu oboseşte să susţină, mai ales după fondarea *Literatorului*, că el şi gruparea lui dau o *direcţie nouă* literaturii, o direcţie racordată la cele mai noi (bineînţeles) „cuceriri ale geniului omenesc". Recepţionează entuziast, mai ales la început, mesajul modernismelor franţuzeşti din a doua jumătate a secolului trecut şi se vrea a fi în pas cu vremea. Astfel, încearcă, între primii poeţi europeni, versul liber. Fapt semnificativ, nu persevereză, dimpotrivă, va fi un straşnic păzitor al purităţii versificaţiei clasice. Vorbeşte mult despre sugestivitatea sonoră, muzicală a poeziei, susţine şi ilustrează teoria corespondenţelor.

În anii '80, *Literatorul* publică o serie de articole privitoare la estetica poeziei, la versificaţie, care, cu toate simplificările şi eclectismul lor, sînt mai mult decît meritorii, sînt primele încercări serioase de fundamentare teoretică şi de analiză a principiilor interne de organizare a poeziei.

Un articol-manifest publicat în 1892, ostentativ intitulat *Poezia viitorului*, ambiţionează să fie o artă poetică a întregii poezii, ca să spunem aşa, întrucît angajează, potrivit lui Macedonski, evoluţia de ansamblu a domeniului poeticesc de pretutindeni... În ciuda entuziasmului frivol, intervenţia e importantă ca primă tentativă de acomodare cu tendinţe de ultimă oră, cu febra modernistă a poeziei europene.

Articolul, în care recunoaştem stilul categoric şi exagerat cu care Macedonski anunţa „descoperiri epocale", se înfăţişează ca un colaj de etichete literare care vor fi părut destul de ezoterice la vremea aceea, colaj ce se vrea o poetică a viitorului, exclusivistă, excesiv normativă, dacă nu chiar dogmatică. De unde ideea că esteticianul Macedonski, cît va fi fost el estetician, nu e deloc un spirit liberal: „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de *instrumentalism*. Acest gener, cel mai superior, provoacă rîsete. Cu toate acestea, astăzi cînd simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Malarmé (sic), ca Joséphin Péladan, ca Moréas şi alţii, *simbolismul*, fie el numit *decadentism* sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe".

Maniera în care se exprimă Macedonski este semnificativă; el vede lucrurile în primul rînd din perspectiva performanţei; „rolul de căpetenie",

„generul cel mai superior". Triumful iminent evocă o competiţie, o bătălie. Simbolismul va învinge pentru că „este cel mai apropiat de natură, (...) pentru a sugera idei procedează întocmai ca dînsa, – cu alte cuvinte fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagini în cugetări".

Argumentarea e confuză tocmai din pricina modului prea simplu şi prea clar în care e tranşată problema victoriei definitive a noii orientări.

Cum se întîmplă de obicei, curiozitatea şi entuziasmul specifice pionieratului, apoi succesiunea ameţitoare a aşa-ziselor orientări novatoare independente, extrem de numeroase la Paris (de unde vine moda) în deceniul 80-90, orientări cîte grupuri se constituiau ad-hoc în jurul unor publicaţii sau al cafenelelor, nu mai lăsau loc acelui scepticism necesar oricăror delimitări de esenţă. Apar aşa-zise manifeste literare care pretindeau cu toate a descoperi „generul cel mai superior", arte poetice travestite în terminologii pompoase (narcoza terminologică nu este atît semnul modernizării, al noului, cît al noviciatului) şi afişînd veritabile pasiuni pentru disocierile fastidioase.

Macedonski nu scapă nici el de această boală a copilăriei, a iniţierii. Sursele de contaminare sînt uşor de identificat (Ghil, între ele): „Instrumentalismul nu este (...) decît un *simbolism*, cu deosebire că *sunetele* joacă în *instrumentalism* rolul imaginilor", pentru a conchide, în acelaşi limbaj al performanţei, că „poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior" şi că, asemenea *vagnerismului* (sic), „simbolismul unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc".

Totul este raportat la recorduri absolute, la descoperiri epocale ce minimalizează şi chiar anulează antecedentele. Noul devine o marcă axiologică, o realitate-sumă superioară incontestabil celorlalte, este expresia unei supremaţii. Geniul însuşi este un campion, un recordman. Originalitatea se confundă cu vitalitatea, confuzie pe care Macedonski o afirmă răspicat: „poeziile mele au întemeiat un nou gen literar, imprimînd o impulsiune sănătoasă şi virilă simţirii şi cugetării reduse de d. Alecsandri şi alţii la cîntece de stele şi dor". Se autodefineşte exact, dar, mai important, implicit se autoevaluează. „Impulsiunea sănătoasă şi virilă" îi dă dreptul să se considere deasupra tuturor. Forţa individuală este semnul talentului, argumentul său principal fiind totodată şi singura cale de acces spre vîrful ierarhiei estetice.

Nu aşteaptă ca poziţia să-i fie recunoscută de alţii. Se adulează, se sanctifică singur. Pune în mişcare o adevărată maşină publicitară, vînează elogiile, le provoacă, le amplifică, nesinchisindu-se dacă vin din cercul

intimilor obscuri şi interesaţi sau din partea unor persoane bine crescute şi dispuse la amabilităţi de circumstanţă.

Îndeosebi după apariţia volumului de versuri din 1882, el însuşi prefaţat pompos de autor, *Literatorul* va insera, abil decupate, notiţe semnate sau anonime, reproduceri din alte publicaţii, analize şi bilanţuri care atestau, cu toate, izbînzile incomparabile ale maestrului.

În 1902, cînd îi apar prozele în *Cartea de aur*, o introducere nesemnată, dar improbabil a nu fi a lui Macedonski, spune, între altele: „nu e aici locul a se face istoricul complet al originei unui om de geniu ale cărui titluri de nobleţă cele mai mari sînt viaţa sa plină de vitejie şi virtute..." Dar nu numai vitejia – iată-l erou! – nu numai stirpea nobilă şi extraordinara-i viaţă sînt demne de interes, ci şi „intelectualitatea uriaşă", nu mai puţin „adînca erudiţiune"; pînă şi duşmanii i-au recunoscut autoritatea de estetician. Şi, una peste alta, dacă ar mai exista cumva vreo umbră de îndoială, sau de reţinere privitoare la exemplarele virtuţi, sîntem preveniţi că „Nici un român n-a dus mai departe şi mai sus numele ţării sale (...). Geniul său a fost consfinţit de cei mai iluştri literaţi străini".

În 1918, reapariţia *Literatorului* prilejuieşte tipărirea unui serial de *Note şi documente. Pentru a servi la o monografie Alexandru Macedonski*, note şi documente a căror justificare ar fi următoarea: „Viaţa şi opera lui Alexandru Macedonski fiind amîndouă uriaşe..." etc., etc. Totul, cum se vede, se află la limita de sus (trece chiar în supra-natural) a virtuţii, vitejiei, talentului, prestigiului ş.a.m.d. Este cel mai mare, cel mai puternic, nimic nu mai rămîne pentru alţii. Cuvintele înseşi se află la limita sensurilor noi, epuizate de continua stare superlativă.

Şi ce spunea străinătatea? În primul rînd, trebuie de arătat că şi-a făcut mari iluzii privind o glorie europeană. Ceea ce i se refuzase în ţară era căutat aiurea cu aceeaşi tenacitate şi cu speranţa neclintită în dreptatea ce i se va face. Apariţia la Paris a volumului de versuri *Bronzes*, comentarea lui de către Paul Quillard în *Mercure de France* nu vor scăpa *Literatorului*. Recenzia cu pricina spune ceea ce recenzatul însuşi ar fi spus despre poeziile sale, anume că „volumul *Bronzes* pune pe d-l Macedonski nu numai în fruntea poeţilor români, dar şi în rîndul poeţilor francezi".

Lansarea romanului poematic *Le Calvaire de feu* e pregătită minuţios, atît la Paris cît şi în ţară. „Se ştie că d. Alex. Macedonski a scris în româneşte şi în limba franceză una din acele opere ce, ca *Divina Comedie* a lui Dante sau ca *Paradisul pierdut* al lui Milton e destinată să facă epocă" – scrie *Liga conservatoare*, în decembrie 1905. O altă notă, de astă

dată din *Românul*, vorbeşte de Macedonski, „poet tot aşa de mare ca Lord Byron". În librăriile franceze cartea apare însoţită de un volant din care cititorul poate afla că

„Alexandru Macedonski *est le plus célèbre des poètes roumains actuels*".

Zece ani mai tîrziu, cînd romanul apare în variantă românească, sub titlul *Thalassa sau marea epopee*, succesul parizian, cît va fi fost el, e invocat la dimensiuni planetare: „*Le Calvaire de feu* (...) a fost pus în vînzare în toate librăriile din Franţa, Belgia, din Londra, din Petersburg, Stokholm şi Copenhaga, Viena, Budapesta, Constantinopol şi Cairo, din New York, Chicago şi St. Francisco".

Caragiale, între alţii, îşi bate joc în mai multe rînduri de acest complex al genialităţii, ceea ce nici nu era greu, de altfel. Totuşi, dezinvoltura cu care Macedonski îşi atribuie merite ieşite din comun şi succese răsunătoare nu porneşte numai dintr-un capriciu egolatru ce falsifică datele realităţii. În persoana lui Macedonski, nu mai puţin în operă, se manifestă o atracţie irepresibilă către excepţional, un excepţional deopotrivă tangibil şi himeric. Planurile se pot lesne intersecta şi confunda: obişnuitul şi extraordinarul, idealul şi comunul, explicabilul şi inexplicabilul (a se vedea, de pildă, pretinsele teorii ştiinţifice ale poetului), realitatea imediată şi ficţiunea pură, două cîte două se suprapun, coexistă în ciuda opoziţiei lor iniţiale. Aflăm specificul viziunii lirice macedonskiene tocmai în această *coincidentia oppositorum*, operaţie cheltuitoare de imense energii. Realitatea succesului şi iluzia lui se contopesc, aşa cum realitatea puterii nu se diferenţiază de voinţa de putere.

Hipertrofia eului, de care se vorbeşte în cazul lui Macedonski vine, aşadar, dintr-un instinct al excepţionalului căutat şi întrezărit pretutindeni. Paradoxul stă tocmai în aflarea lui în prea multe locuri şi în prea multe împrejurări, astfel că devine o *realitate comună*; excepţia, practic, se confundă cu regula.

În virtutea acestei perspective scriitorul se vede pe sine geniu şi, în acelaşi timp, vede genii – cu care se compară – pretutindeni. Cînd nu le găseşte, le inventează. Macedonski nu poate respira între oameni aşa-zişi normali. Aşa cum se aşează pe sine alături de Dante, Byron, Nietzsche şi Shakespeare, nu ezită să-l pună pe Grigore Sturza, filosof diletant, alături de Copernic, Leibniz, Newton; cazul investirii lui Carol Scrob cu cele mai înalte demnităţi poeticeşti e notoriu, Pantazi Ghica este socotit, la un moment dat, o personalitate de excepţie. În laudele lipsite de orice temei cu care gratula atîţia şi atîţia anonimi care citeau în cenaclul „Literatorul" sau

pe care îi publica în revistă, ca şi în contestaţiile unor adversari valoroşi, Macedonski nu face decît să-şi proiecteze propria personalitate avidă de putere. Elogiind, subordonează; protejînd, devine stăpîn. Sînt creaţii ale puterii şi slujitori ai ei. Micşorează şi augmentează merite conform unei strategii menite să-l situeze cel mai sus.

9

Date fiind valoarea şi notorietatea adversarilor, poziţia lor puternică, luaţi individual şi în grup, efortul de golire a locului a fost colosal şi costisitor. Macedonski nu va da înapoi, dar va plăti pentru tot. Afişînd condiţia sa de *paria* într-o lume de privilegiaţi, se recunoaşte nedreptăţit, niciodată însă inferior. În împrejurări limită loviturile primite îl fac să se clatine. Împresurat de duşmani şi primejdii, continuă să riposteze, revenind, de cîte ori e posibil, în ofensivă.

Vorbeşte de lipsuri şi de persecuţii, de campanii distrugătoare, de un complot – cu toate îndreptate asupră-i, ca o mobilizare generală de forţe menite să-l anuleze. Lucrul, bineînţeles, nu se întîmplă, graţie calităţilor sale de excepţie. Se compară, romantic, cu tot de este mai puternic şi mai rezistent: „Izbită-n veci de soartă, bătută de furtună, / O stîncă-n voia mării se sparge şi răsună: / Ecoul lung vibrează de-o plîngere adîncă! / Ah! Inima mea este o stîncă-n vijelie / Pe care-o-mpresoară a traiului urgie".

Ceea ce impresionează la Macedonski este modul demn, bărbătesc în care îşi asumă şi îşi trăieşte suferinţa. Se bate pînă la urmă, îl vedem mereu cu sabia trasă din teacă, nu recunoaşte, nici în momentele disperate, înfrîngerea. Totdeauna în linia întîi, gata să primească loviturile în plin, nu abandonează, pregăteşte tenace revanşa. Are o capacitate extraordinară de a rezista şi de a renaşte din propria cenuşă. Această energie regeneratoare (specifică unui destin uman şi unei opere) îl revigorează, îi luminează chipul obosit şi deprimat. O mărturisire făcută în momentele cele mai grele echivalează cu o ameninţare, lucru ce-i conferă o sublimă nesăbuinţă, o fanatică măreţie. Tocmai într-o asemenea postură îl aflăm pe Macedonski întreg, hărţuit şi copleşit, dar inexpugnabil: „neliniştit (...) la postul de onoare, (...) cu toate loviturile ce ni s-au dat (...), şi cu toate defăimările pe care le-am suferit, (...) în picioare ne aflăm încă, răzimaţi pe o societate

literară nezdruncinată, cu toată ura şi invidia urmaşilor noştri care-i trîmbiţau căderea, în picioare sîntem şi în picioare vom rămîne."

Toată poezia aflată sub semnul lui Marte, „poezia socială", poezia implicată în ceea ce am putea numi biografia militantă, în existenţa ostaşului activ care a fost pînă la sfîrşitul vieţii Macedonski, nu urmăreşte altceva decît să impună un erou şi, în cele din urmă, un învingător. Starea de război e prielnică şi necesară pentru a dovedi cui se cuvin sceptrul şi coroana.

Spectacolul puterii nu se confundă numai cu lupta din arenă. Îl regăsim în eros, în virilitatea şi senzualitatea lui, în ascensional, ca expresie a superiorităţii triumfătoare, în cucerirea armoniei şi a frumosului absolut. Eticul şi esteticul însuşi ar fi o ipostaziere a puterii, cum afirmă negru pe alb Macedonski: „Dreptatea absolută este forţa. Frumosul absolut este forţa". Puterea, o spunem din nou, este semnul unificator al întregii creaţii, începînd cu abundenţa gazetăriei versificate în care poetul îşi proiectează biograficul şi terminînd cu netulburata înfăţişare a lumilor luminii.

Atît în agitaţia şicanatoare din creaţia minoră, cît şi în supremaţia sfidătoare afişată în operele de vîrf contemporanii şi următorii au văzut o insolenţă pe care unii n-au încetat s-o sancţioneze. Am arătat cît de violent izbucneşte Eminescu într-o schiţă de portret. „Direcţia nouă", Maiorescu îl consideră pe Macedonski un agent poluant al atmosferei culturale. Alecsandri, afişînd în împrejurările obişnuite calmul deplin, îl caricaturizează brutal în *Fîntîna Blanduziei*. Caragiale ridiculizează un titlu de volum, *Excelsior*, văzut ca expresie a unor veleităţi caraghioase.

Fiind unul care aspiră la primul loc (Şerban Cioculescu) considerîndu-se de departe cel mai îndreptăţit să-l ocupe, Macedonski nu numai că n-a avut acces la el, dar a trebuit să suporte un refuz, adesea vehement. Atitudinii sale excesive i s-a răspuns excesiv din partea opusă. Nu i s-a putut ierta cît a trăit, nici după aceea iconoclastia imprudentă, ridicată la rangul de delict incalificabil odată cu lansarea epigramei. Nu i s-a putut trece cu vederea nevinovata manie a autoadulării. Pretenţiile autorităţii absolute provoacă zîmbete, dar mai des iritări. Chiar şi cei care n-au fost direct implicaţi în dispute nu-i tolerează continua exhibare, nu privesc cu ochi buni nici măcar popularitatea produsă de scandalurile în care s-a implicat.

Nici instanţele sobre ale criticii de la începuturile veacului – cînd Eminescu nu mai era, cînd rivalitatea cu „direcţia nouă" rămăsese o amintire – instanţe de cele mai diverse orientări (Chendi, Lovinescu) nu-l tratează altfel, nu pot fi nici măcar indiferente.

Un articol al lui Chendi, din 1904, sintetizează situaţia: „De ce critica serioasă, acele spirite obiective şi cu autoritate înaintea părţii celei mai bune a publicului cititor, a primit cu atîta ironie şi indiferentism opera literară a lui Macedonski? De ce d. Missir a făcut la *Convorbiri* atîta haz de un volum de poezii dedicate de Macedonski d-lui Maiorescu? Cum de numele poetului n-a putut pătrunde în nici o carte de şcoală sau de teorie estetică, în nici o antologie destinată mulţimii şi în acest chip a fost – iarăşi din fericire! [aceasta e părerea lui Chendi] – *exclus* cu desăvîrşire din şirul celor chemaţi şi primiţi a întemeia şi dezvolta cultura poporului? Cea mai grea osîndă pentru orice scriitor!".

Într-adevăr, refuzul este mult prea răspicat şi vine din mult prea multe părţi pentru ca Macedonski să mai poată spera într-o victorie consfinţită prin tratate, într-o recunoaştere „oficială". Conştient că epoca nu l-a acceptat, merge cu iluzia pînă în pînzele albe, altfel spus, crede într-o posteritate justiţiară. Meka străluceşte, ca în renumitul poem, dincolo de moartea eroului. Compune versuri pe această temă, dar mai interesantă e o epistolă scrisă la ceasul senectuţii şi trimisă lui Alex. Stamadiad: „Personalităţile hotărîte apasă de altfel prea mult pe cei mulţi şi deci ele nu pot să aibă decît duşmani (...). Pe mine mă va judeca posteritatea – dar o posteritate depărtată – singura dreaptă".

Nimic şi nimeni nu-i pot clătina convingerea că este un poet mare, dar este, practic, singur în această convingere şi, bineînţeles, e conştient că e singur. Contemporaneitatea nu-i aparţine, ştie asta şi, totuşi, are puterea (din nou acest cuvînt!) să nu se îndoiască de sine, să creadă că posteritatea va fi a lui. Himera puterii şi puterea himerei îi definesc eroic destinul.

Situaţia este înfăţişată extrem de sugestiv de G. Călinescu într-o „Cronică a mizantropului" din 1935. În fapt, articolul pleacă de la situaţia înfăţişată de Chendi şi constituie un răspuns indirect la întrebările pe care le punea cu treizeci de ani înainte criticul de la *Semănătorul*. Scrie, aşadar, Călinescu despre ceea ce el numeşte *drama* lui Macedonski: „Deşi citea şi răscitea scrisorile de felicitare de la celebrităţile lumii, scrise în stil protocolar şi fără miez, poetul îşi dădea seama că nici în literatura franceză nu pătrunsese şi nici în cea română, a manualelor. Cînd nimeni nu te pomeneşte nicăieri, cînd trec decenii peste decenii fără ca critica să te studieze şi cartea să te amintească se naşte îndoiala de sine, cea mai cumplită boală. O atît de metodică nerecunoaştere publică face din Macedonski, la prima vedere, date fiind purtările ştiute, un lunatic, un poetastru tipic. Impresiunea aceasta nu s-a spulberat pînă acum şi criticii maturi n-au scris niciodată despre

Macedonski ca despre un poet mare. Şi totuşi aceasta e curiozitatea, a fost un mare poet, cel mai mare poet al vremii alături de Eminescu. A se crede în chip aşa de bombastic şi de necrezut poet mare şi a fi e o situaţie unică...".

Articolul lui Călinescu arată clar ceea ce Macedonski a însemnat, pentru sine şi pentru alţii. S-ar putea pune întrebarea dacă acest boicot al criticii a fost real şi la dimensiunile stabilite de Călinescu („criticii maturi n-au scris niciodată despre Macedonski ca despre un poet mare"). În esenţă, da. Sînt, e drept, şi cîteva excepţii.

Încă din 1910, Mihail Dragomirescu nu ezitase să califice *Noaptea de decemvrie* „o capodoperă a poeziei lirice româneşti". Remarcabile sînt eforturile lui Vianu, dintr-o primă perioadă (1916-1921), de a menţine atenţia asupra celui care-i fusese, în materie de poezie, cel puţin, mentor. Sînt eforturi descurajate tocmai de atitudinea ostilă a unei posterităţi imediate şi reluate spre sfîrşitul deceniului al patrulea.

O altă excepţie aflăm în opiniile lui N. Davidescu. Un articol publicat în 1922, în *Rampa*, vorbeşte de valoarea de antologie europeană a *Nopţii de mai*, al cărei autor a reuşit, „prin artă şi prin demnă suferinţă, să cristalizeze pînă la diamant conştiinţa abstractă a misiunii sale". În vreme ce Eminescu a fost „un simplu poet de geniu", spune echivoc Davidescu, Macedonski a rămas „cel mai mare poet clasic al nostru", clasic în sensul resuscitării unei arte clasiciste. Cu siguranţă, afirmaţia şi comparaţia l-ar fi încîntat pe Macedonski, erau o primă încercare de reabilitare postumă. Vianu şi Davidescu făcuseră parte din cercul *Literatorului*, deci puteau fi lesne aliniaţi grupului susţinător.

Călinescu nu exagerează, „criticii maturi" tac. Din lista preţuitorilor generoşi lipsesc Iorga (încîntat doar de rigoarea versificaţiei), Ibrăileanu, Lovinescu, dar mai cu seamă lipsesc, lipseau în 1935, referinţele care să-i găsească un loc stabil în tabloul sintetic al poeziei româneşti de la întretăierea secolelor.

Călinescu vede în Macedonski un alt scriitor decît văzuseră şi vedeau confraţii, amplificîndu-i dimensiunile pînă la a şoca, în mod voit, atitudinile ostile sau precaute. Ostentativ este şi semnul de egalitate pus între Eminescu şi Macedonski, gest prin care criticul vrea să curme un litigiu provocat cu o jumătate de secol în urmă de un fapt de viaţă literară, care a luat pînă la urmă proporţiile unei profanări.

Acest gest restaurator, în fapt instaurator al gloriei, venea să domolească o emoţie care se prelungise nefiresc de mult. Macedonski nu fusese iertat

pentru insolenţa de a se considera cel dintîi, neînţelegîndu-se un lucru foarte important, anume că aspiraţia către o asemenea poziţie nu era un capriciu menit a satisface vanitatea unui „poetastru tipic", cum spune Călinescu, ci reprezenta un reflex normal al structurilor de adîncime ale operei, o proiecţie în biografic a unui impuls dominator, a unei energii nestăvilite, care se confundau cu însuşi principiul actului creator. A fi artist înseamnă pentru Macedonski a fi unicul, a fi atotputernic. Îi contestă, aşadar, pe Eminescu şi Alecsandri în primul rînd în baza acestei motivaţii pe care o aflăm în profunzimea eului artistic, reflectat intact de tribulaţiile individului.

Ecoul acelei epigrame şi tot ce scrisese împotriva celebrităţilor vremii continuau să fie percepute ca nişte strigăte de luptă, ca nişte stridenţe menite să tulbure o ordine, o ierarhie literară consolidată, în care Eminescu, Maiorescu, Alecsandri şi ceilalţi aveau locurile lor, privilegiate şi de necontestat; atitudinea lui Macedonski nu putea fi acceptată, cîtă vreme fusese îndreptată împotriva celor care deveniseră între timp clasicii literaturii române. Iar *opera* lui continua să fie judecată în relaţie cu această atitudine.

Cum se vede, emoţia a persistat. Cu atît mai puţin a putut fi judecată lucid conduita în epocă. O excepţie ar fi unul din colaboratorii de la *Literatorul*, poetul şi criticul Th.M. Stoenescu. Cum nimeni n-a făcut-o pînă atunci, şi cum de puţine ori s-a făcut de atunci încolo, în 1899 el evalua cu realism şi sînge rece isprăvile maestrului şi dominantele personalităţii: „A criticat pe Alecsandri, a lovit în Eminescu, s-a declarat în contra vechii formule de poezie, se crede poet mare, e mîndru, e orgolios, îi place să se laude pe sine. Ei şi?".

BCU IAŞI/CENTRU PATRIMONIU

Partea a doua

EROTICUL

„Poezia, dar, ar fi numai o exagerare a regimului sensorial al organismului omenesc..."

1

„Cu excepţia cîtorva poezii, (...) nimic n-a zguduit sufletul impasibil al poetului; nici unul din marile spectacole ale naturii; nici unul din rarele momente ale vieţii nu l-a emoţionat. Macedonski reprezintă cazul rar al unui poet liric ce n-a cîntat amorul şi n-a cunoscut, aproape, nici un fel de pasiune. A trăit fără extaze şi nedumeriri, neatins nici de tragedia problemei ultime" – citim în volumul al VI-lea de *Critice* al lui Lovinescu.

Judecata de valoare insinuată de aceste constatări echivalează, se înţelege, cu o execuţie. Sentinţa inclementă e în linia unor relaţii încordate pe care Macedonski le exhibă în mai multe rînduri, şi cel mai violent într-un pamflet, apărut în 1881, intitulat *Zaherlina, în continuare* şi subintitulat *Lovinescu, Tăslăoanu, Ovid Densusianu şi alte libărci, gîngănii şi paraziţi de cap, de piele şi de casă.*

Cum bine se vede, bătrînul luptător n-a obosit, se încumetă să se războiască cu cei tineri, atacînd frontal. Datorită dezvoltării pripite, presa noastră, spune el, a fost nevoită să primească „pe oricine se oferea gratuit". Între aceştia, cei mai mulţi erau „copii fugari de şcoală", „nulităţi", „haimanale", cu un cuvînt – „drojdia tinerimei". Ca scriitori, incapabili să scrie opere, „se asvîrl cu furie turbată asupra autorilor, punînd la contribuţie cercări de ridiculizare şi defăimări mîrşave". Şi urmează mărturisirea: „eu însumi am fost necinstit, necruţîndu-mi-se nici tăgăduirea, nici defăimarea".

Cu adevărat dramatic în destinul lui Macedonski este sfîrşitul de carieră, cînd opera există – întreagă – şi mai nimeni nu face efortul s-o discute, independent de isprăvile şi de trufia omului. Astfel, mitul unei revanşe se

spulberă. Lovinescu nu era dintre cei vechi cu care celălalt, acum bătrîn, s-a înfruntat la vremea sa, nu era nici unul dintre mărunţii detractori care l-au urmărit o viaţă întreagă. Cuvîntul lui era al criticii tinere, al unei mentalităţi noi şi al unui nou gust artistic. Lovinescu putea să însemne tocmai acea posteritate presupusă a fi justiţiară. Încă o dată, simţul oportunităţii e nul. Macedonski intră în conflict chiar şi cu cei care l-ar fi putut pune în drepturi, mai ales că unii, mai puţin Lovinescu, e drept, vedeau în el fondatorul mişcării simboliste româneşti, pe cel care deschisese drum larg „poeziei noi", generaţiei afirmate la început de veac.

Să fi avut Lovinescu resentimente? Tot ce-i (omeneşte) posibil, dar lucrul nu are importanţă. În fapt, inaderenţa la poezia lui Macedonski are temeiuri profunde la nivelul mentalităţilor literare. Antipatia dă formă ocazională unor divergenţe structurale. Oricum, criticul se arată consecvent. În cel dintîi volum din *Istoria literaturii române contemporane*, consideră poezia macedonskiană anacronică („aparţine epocii anterioare anului 1900"), nerecunoscînd autorului nici măcar calitatea de precursor al orientărilor noi. Încă din 1912, cînd recenzase *Flori sacre*, Lovinescu văzuse în Macedonski un fals modern, un spirit conservator travestit; poezia lui „nu are nimic revoluţionar", spune el. Punctul de vedere în sine merită atenţie.

Istoricul literar merge mai departe şi face ca imaginea omului excentric şi incomod să cadă ca o umbră peste operă. De astă dată, cu siguranţă, vorbesc resentimentele. Macedonski murise, iar textul lovinescian, din *Istorie...*, nu era o recenzie oarecare, ci un capitol dintr-o sinteză, prima de acest fel la noi. Aşadar, resentimentele spun: „Răzvrătirea (...) l-a împins la un egotism mărunt şi antipatic şi chiar la mania persecuţiei". O paranteză. Faptul că Macedonski se lamenta şi acuza nerecunoaşterea meritelor de mare poet poate şi nu poate fi semnul pomenitei manii. Într-un fel, era dreptul său. Şi, continuă inclement Lovinescu: „Fiorul inspiraţiei macedonskiene s-a manifestat (...) copleşit de zgura unei totale descompuneri morale...".

Un asemenea mod de a vedea lucrurile nu mai lasă, bineînţeles, nici o şansă operei; defectele persoanei continuă să-i decidă valoarea, situaţie care rezumă opinia generală ce a însoţit creaţia macedonskiană pînă la ultimul ei act şi mai apoi, într-o posteritate imediată.

Şi, totuşi, există în punctul de vedere lovinescian, cel din *Critice*, un lucru interesant care, se va vedea, depăşeşte subiectivismul deformator. Macedonski, spune fără nuanţă criticul, reprezintă cazul rar al poetului care „a trăit fără extaze", care „n-a cîntat niciodată amorul şi n-a cunoscut aproape nici un fel de pasiune". A se observa tonul, formularea categorică

a negației: nici amor, nici pasiune, nici extaz! Asemenea absențe, fiecare în parte și toate la un loc semnalează existența, între poeți, a unui caz rarisim, straniu, atipic. Să adăugăm la toate incriminata „descompunere morală" și avem în față o specie umană bizară, un monstru. Există în principiu ceva neverosimil în acest portret și, implicit, neverosimilă apare opera care l-a generat.

Tocmai nefirescul situației obligă la o verificare amănunțită a afirmațiilor critice. Urmărită fiind și numai pe orizontală, creația macedonskiană le amendează de la primele pagini. Privită îndeaproape, devine, sistematic, opusul lor.

Abia ieșit din adolescență, Macedonski evocă un trecut amoros cu „multe suvenire" și numeroase trofee, un trecut vicios, zice el, care l-a îmbătrînit. Desigur, vorbește bravada specifică vîrstei. Cele dintîi experiențe par a fi caste și se vor fi consumat într-o ambianță bucolică. Faptul din urmă trebuie reținut: „Trecute aste zile de dulce fericire, / Cînd eu cu Izabela-mi prin crîngul înflorit / Uitam orice durere, n-aveam altă gîndire / Decît a ne tot spune amorul infinit! / Trecute aste zile cînd eu cu Celestina / Într-o ușoară barcă noi undele tăiam! / Căci ea era frumoasă, căci ea era vergina / Ce-n timpurile acelea din animă iubeam!". Naivitatea e autentică, chiar și atunci cînd se ivesc ambiguitatea unor gesturi și sugestia unor plăceri mai puțin vinovate: „Trecute aste zile cînd eu cu Margareta / Schimbam întreaga noapte sublime sărutări!... / Trecute și acelea cînd cu Elisabeta / Gustam a voluptății plăcute dezmierdări".

Aceeași ambiguitate, același joc cast și senzual domină atmosfera „idilelor patriarcale", specie predilectă pentru erotica macedonskiană. În primul rînd, decorul are mult alb și este vag erotizat: soare aținător, flori sărutate de fluturi și mîngîiate de vînt, la care se adaugă jocurile îndrăgostiților, naive, dar care sfîrșesc incert.

Exprimarea stîngace (sînt poezii scrise în adolescență) sporește pe undeva farmecul insinuant al poveștii de amor. Deloc întîmplător, accentul cade pe fecunditate: „Primăvara naște, floarea înflorește, / Cîmpul cu verdeață iară se vestește. / Dafinul albește, / De albele-i foi! / (...) Pintre vechi tufișuri iute se strecoară, / Aici o femeie, dincoa o fecioară / Lesne crezătoare / C-un adolescent! / Echo repetează numai sărutate... / Numai jurăminte de sinceritate / Care sînt uitate... / După un moment!". Prospețimea acestor capricii se va păstra, amprenta idilei nu se va șterge, le regăsim pe toate mai tîrziu în compoziții rafinate și, deopotrivă, marcate de ingenuitatea inițială.

Un Macedonski intimist şi sentimental, mai puţin exuberant şi mai insistent în suspine apare în cîteva poezii molipsite, evident, de epigonismul romantic. Regretele şi suferinţa morală după un amor pierdut sînt la modă – cine poate scăpa de ele? – ca şi peisajul – *état d'âme*, bineînţeles: „Inima-n piept mi se strînge: / Prin crîngul cel desfrunzit, / Pe chiciură albă-nflorit, / Crivăţul şuieră... plînge. // Frumoasele zile-au apus – / Durerea mea e adîncă: / Renaşte-vor oare încă? / Ea pleacă, se duce, s-a dus".

Mai convingătoare în această linie ar fi *Buchetul*, un fel de epistolă sentimentală, se zice cu adresă exactă (o muză pariziană), lucrul din urmă aducînd cu sine prospeţimea ocazionalului şi o apreciabilă francheţe: „Pe veci ne-a despărţit destinul, / O ştii şi tu, o ştiu şi eu, / Dar cînd iubirea e ca vinul, / Să te dezbeţi e greu – e greu. / În orele de reverie, / Dacă ţii minte-acel buchet, / Gîndeşte-te şi la poet, / Maria mea, Marie".

O „poemetă-satiră", *Scriitorul*, înfăţişează pedagogic condiţia fetei naive, ieşită „mititica abia din pensionat", sedusă şi, bineînţeles, abandonată de un „scriitoraş" fără scrupule ce „îmblă să înşele pe vreun nenorocit / ca s-aibă pe la birturi ceva de cheltuit!" Stilul e al cîntecului de mahala: „S-a consumat amorul, şi n-a fost rezistenţă... / De strigăte şi lacrimi, de tot fuse absenţă // Un lucru pîn-acuma, ce nu s-a mai văzut... / Femei ca să nu plîngă în ora de-a căzut!".

Prima dintre *Nopţi*, cea de aprilie, evocă afectat pasiunea libertină (există trimiteri directe la Rolla al lui Musset). O noapte de dragoste produce eroului vicios fiori filosofici. Macedonski se arată serios incomodat de situaţie: „Inima-mi este-o enigmă şi iubirea un mister, / Le urmez şi iată totul: să le înţeleg nu cer!". Masca disperatului copleşit de irezolvabile contradicţii şade prost.

Cum se vede, poezia de tinereţe a lui Macedonski ezită între idilism şi romantism, între idilă şi romanţă, între autenticitate şi clişeu. Deşi există şi aici suficientă convenţie, prima ipostază, e limpede, convine mai mult tonusului erotic, în general temperamentului puternic, extravertit al poetului. În spaţiul idilei pasiunile fruste sînt în largul lor, candoarea nu se ruşinează de impulsurile „vinovate", erosul apare, ca nicăieri în altă parte, drept o lege a firii, drept manifestare a energiilor şi devenirii ei. Sînt trăsături pe care erotica lui Macedonski le afirmă cu putere pînă la sfîrşit.

Într-adevăr, firul idilei poate fi urmărit pe toată întinderea operei, chiar dacă se încurcă intermitent în urzeala grosieră a egotismului sentimental şi patetic de factură romantică. Îşi păstrează intactă vigoarea, dobîndeşte supleţe, rafinament, graţie purificării limbajului: *Noaptea de mai* resuscită

idila într-un tablou apoteotic: „Pe jgheabul verde al cişmelei un faun rustic c-o naiadă / S-au prins de vorbe şi de glume sub licăririle din cer; / Columbe albe bat din aripi şi visurile vin grămadă / (...) Reînviază ca prin farmec idilele patriarcale / Cu feţi-frumoşi culcaţi pe iarbă izbindu-se cu portocale / (...) Şi printre-a serii lăcrămare de ametiste şi opale, / Anacreon re-nalţă vocea, dialoghează Theocrit..." etc. Pe lîngă cuplul pastoral apar, aşadar, personaje fantastice consacrate: nimfe, fauni, satiri. Uneori, Macedonski pare a ne oferi o transpoziţie literară a *baigneuselor* lui Fragonard: „Iar lîngă ţărmul cu răchite / Răsare goală pînă-n brîu, / Cu sînuri albe şi-mpietrite, / Naiada limpedelui rîu".

Dragostea, văzută în primul şi ultimul rînd drept o ceremonie care sacralizează naturalul, îşi afirmă neîncetat nu numai firescul, împlinirea etc., dar şi un fel de frenezie care adaugă la cele de mai înainte senzualitatea abruptă, violentă. Ritualul erotic capătă astfel o dimensiune nouă, ce situează în prim-plan actul posesiunii, al exercitării forţei. Pasiunea fizică dezlănţuită desimineză energiile vitale care supun, care sacrifică totul pe altarul fecundităţii, împrejurare în care idila îşi vede ameninţat acel echilibru dintre dorinţă şi amînata ei împlinire.

Se întîmplă întocmai în cîteva poezii reunite sub genericul *Idile brutale* publicate, cele mai multe, în *Literatorul*, în 1890. Ele reprezintă un moment nou, prin aceea că alătură, ca în ritualurile vechi ale fertilităţii, pudicul şi orgiasticul. Titlul, oximoronic, indică, prin adjectiv, desprinderea de modelul tradiţional prin introducerea unei ambiguităţi. Idilicul şi priapicul, voluptatea şi durerea, virginitatea şi fecunditatea sînt perechile de antiteze ce-şi găsesc rezolvarea în noua formulă, semnalînd caracterul duplicitar al erosului.

Idealul masculin se confundă cu frumuseţea puternică, agresivă, care nu urmăreşte altceva decît să supună: „Pîndesc prielnicia triumfului năpraznic, /. Superb de forţă brună, cu zîmbetul obraznic, / Căci port în mine demoni lascivi şi turbulenţi, / Superb de forţă brună şi musculi insolenţi". Poftele sînt imense, dorinţa se transformă în irepresibilă concupiscenţă. În fiecare bărbat pîndeşte un faun, el însuşi creatură duplicitară, bestială şi diabolică: „În ochii mei adînci, pe brînci un faun priveghează, / Visează straşnica plăcere ce poţi s-o smulgi unui viol, / Hipnotizări ce pervertesc rînjind împrăştiază / Şi-n fund de gingaşe potire ţîşneşte-n silă vitriol" (*Faunul*, din volumul *Excelsior*).

Erosul redus la manifestarea unui instinct primitiv îşi află ilustrarea în surprinderea actului fizic în *gros-planul* carnalului: „Şi sînurile tale macre

cu al meu piept le-am frămîntat... / Din creştet pînă la picioare te-am sărutat frumoasă floare, / Ş-am plîns cu lacrimi sîngeroase ce-au curs mai jos de cingătoare... / Dar Eros, meşter veşnic dulce, sub spasmul lui te-a leşinat, / Şi sînurile tale macre ca un satir le-am frămîntat." Actul sexual e totuna cu violul, fiind, mai presus de dorinţă, semnul implacabilelor legi ale firii: „Dacă te iau fără de voie, atunci primeşte-mă în silă, / Nu eu azvîrl sub mascul ţeapăn înfricoşate castităţi, - / Natura e nesăţioasă de bestiale voluptăţi".

Idealul feminin - cum uşor se poate deduce - este fecioara, în care Macedonski nu vede sfinţenia, ci candoarea care aşteaptă în secret clipele de voluptate. Fetele sînt colindate în vis şi în închipuire de zburători: „În visul tău de-azi noapte superb de forţă brună, / sînt eu care prin cuget nălucă am intrat, / Cu gladiul vigoarei sînt eu ce-am fulgerat / O roşie splendoare pe corpul nins de lună". Preliminariile iubirii n-au nimic din adoraţia cuviincioasă a serenadei, persuasiunea e directă, argumentele sînt din nou legile firii: „Şi geaba vrei să fugi, copilă, din nou e-n aer roz ş-albastru, / Nu e lumesc a fi vestală, nici pămîntesc a fi sihastru: / Polenul trebuie să cadă pe al bobocului pistil, / Staminul aprig să se-mpingă răzbind caliciul ostil".

Castitatea e, se înţelege, gajul purităţii. „Plasticităţii imorale" a bărbatului îi corespunde frumuseţea neprihănită, „morală" a fecioarei. Am pus cuvîntul între ghilimele pentru că semnificaţia lui e departe de a fi cea obişnuită. Virginitatea înseamnă un început, o voluptate promisă care flatează orgoliul masculin, punînd totodată la încercare - prin obstacolul pe care îl presupune - vigoarea. Nevinovăţia şi castitatea se concentrează într-o opoziţie provocatoare, sînt scuturile ce probează tăria lăncilor. Puterea masculină supune cu brutalitate şi fascinaţie: „Nu zice nici o vorbă, gentilă inocenţă, / Va fi o vijelie de repezi descărcări, / (...) Vei fi un vis de aur şi nimeni n-o să ştie / Izbînzile trufaşe sub care-ai sîngerat". Violenţa bestială a iubirii nu încape, de fapt, în tiparele consacrate ale idilei, care, la un moment dat, pare inconsistentă, asemenea ingenuităţii din care se trage. Fecioara devine astfel, pe lîngă „gentila inocenţă", o „idilă costelivă", strivită de „brutala ţepeníe". În fapt, limbajul acesta el însuşi brutal, cu accente sadice, în care senzualitatea ajunge să traumatizeze, transformă senina şi sănătoasa idilă într-un scenariu violent. Puterea (energie biologică în exces) întrece în intensitate plăcerea, la un moment dat i se substituie, făcînd din ofranda iubirii o victimă. Aceasta se întîmplă în romanul poematic *Thalassa*.

Idilele brutale au rămas puţin cunoscute marelui public, dar şi criticii. Cu excepţia uneia, apar în volum abia în 1967. A face abstracţie de ele înseamnă a ignora o secţiune esenţială din erotica lui Macedonski.

2

O „idilă brutală" este romanul poematic *Thalassa*, subintitulat *Marea epopee*, a cărui versiune franceză – *Le Calvaire de feu* – a fost lansată, cum am menţionat, cu mare pompă la Paris, în 1906. După un prim capitol publicat în volumul de proză *Cartea de aur* (1902), versiunea românească integrală apare în revista *Flacăra*, în prima parte a anului 1916.

Primirea a fost mult sub aşteptările autorului, care văzuse în ea o operă de circulaţie mondială. Reacţiile imediate, de protest şi indignare (se reproşa impudoarea), ironice (Caragiale publică în *Moftul român* o parodie deochiată) au fost urmate de o îndelungată tăcere.

Apariţia romanului în volum a întîrziat peste o jumătate de veac. Pînă şi o ediţie larg recuperatoare a operei macedonskiene, cum a fost aceea a lui Vianu, l-a evitat. Lovinescu recenzase *Le Calvaire de feu* în termenii următori: „Aşa cum e scrisă, îţi face impresia de o încercare stilistică penibilă, şi, cînd te gîndeşti şi la conţinutul ei imoral, îţi vine să zici: «E imorală şi nici măcar interesantă nu e!». Aceasta e pedeapsa cea mai crudă a scriitorilor de acest gen".

Abia în 1969, *Thalassa* devine carte, graţie ediţiei Marino. Întîrzierea aceasta a însemnat şi un avantaj: romanul apare încă de la început într-o formulă ideală de editare. Alături de textul integral din *Flacăra* apar variante, la care se adaugă şi retipărirea versiunii franceze. Ulterior, romanul a fost reeditat în „Biblioteca pentru toţi" a aceleiaşi Edituri Minerva. Critica, îndeosebi realizatorii ediţiilor (Adrian Marino, Mihai Zamfir), insistă într-un fel sau altul asupra importanţei romanului – unic în literatura noastră –, asupra locului său în contextul general al operei macedonskiene. Autorul l-a considerat opera vieţii sale.

Cum se întîmplă şi cu alte scrieri în proză, dar şi cu numeroase poezii, unele, de asemenea rămase în periodice pînă la ediţia Marino, *Thalassa* are o situaţie echivocă. Fără a fi o capodoperă, se impune, totuşi, ca indispensabilă pentru cunoaşterea unei mentalităţi despre eros, în primul rînd. Macedonski fără *Thalassa* este un scriitor mult sărăcit.

Unul din motivele pentru care romanul n-a fost luat în discuţie ar putea fi acela că, pînă la un punct, destul de avansat, de altfel, avem de-a face cu o imitaţie. El imită un model extrem de rezistent şi de fertil, devenit un bun comun al atîtor şi atîtor variante anonime, al atîtor autori celebri sau obscuri. E vorba de idilă, de romanul idilic, mai bine zis, în varianta Longos. Între cei foarte vechi (Teocrit) şi „modernii" veacului al XVIII-lea, Longos cristalizează o naraţiune care echilibrează simplitatea primitivă a tramei şi complicarea ulterioară a epicului cu vestimentaţia lui sofisticată, în care recunoaştem danteluţele, panglicuţele şi panaşele epocii baroce.

Macedonski se încumetă, aşadar, să realizeze replica unei creaţii care prin circulaţie şi notorietate, nu mai puţin prin structura riguroasă, se arată destul de refractară la variante. El se apropie de idilă conştient înainte de toate că are în faţă nu un model, un text, ci un semn. Arhetipul se află în mitul genezei. Macedonski ştie că idila nu-i decît o cronică a preafericitei existenţe a cuplului iniţial în grădina raiului. O cronică – şi nu doar o alegorie –, ce urmăreşte îndeaproape evoluţia pasiunii, pasiune care creează epicul.

Tocmai o atare funcţie creativă a senzaţiei (pentru Daphnis şi Chloe pasiunea se identifică cu misterele din ce în ce mai chinuitoare ale propriilor trupuri, cu o suferinţă ce sporeşte şi a cărei izbăvire e deopotrivă necunoscută şi amînată) reţine atenţia lui Macedonski. El se opreşte, aşadar, la nucleul generativ al idilei (are în primul rînd meritul de a-l sesiza) pe care îl preia intact.

Restul coincidenţelor ţin de lucruri exterioare şi nu au importanţă. Rezultă că la baza *Thalassei* stau două împrumuturi: un text cu personajele sale (mitul biblic) şi un procedeu de multiplicare, de reproducere a simbolurilor: erosul idilei (dialectica lui). Pe parcurs, mai precis către final, intervine un nou tipar, care aşază semnificaţia ultimă în afara idilicului, tipar asupra căruia mă voi opri la momentul potrivit. Deocamdată să urmărim idila.

Bărbatul este Thalassa, tînăr ieşit abia din adolescenţă, paznic de far pe Insula Şerpilor (presupusă a fi mitologica Lewki), grec de origine, născut la Smirna. O ascendenţă mediteraneană, deci. A cutreierat, copil fiind, străzile Constantinopolului şi ale Sulinei, rămînînd pînă la urmă „acelaşi frumos neştiutor de femei". Ajunge pe insulă şi, într-o singurătate absolută, de început de lume, trăieşte „zile fericite". Îi ţine tovărăşie marea, o mare paradisiacă. Soarele torid şi valurile îi cuprind trupul în „flăcări de aur" şi

mîngîieri viclene. De fapt, soarele şi apa îl fac conştient de existenţa trupului. Senzaţiile, din ce în ce mai puternice, sînt o prelungire a ritmurilor naturii, a energiilor cosmice. Corpul lui Thalassa acumulează o dogoare istovitoare, care face ca simţurile să-şi iasă din matcă. Are halucinaţii erotice, în vis vede trupuri goale, ondulări de şolduri, sîni şi buze senzuale. În cele din urmă, prea plinul dorinţei înlătură cast stăvilarul trupesc. Eros l-a luat în stăpînire.

Femeia este abia pubera Caliope. În pat de lemn de trandafir îl visează pe Thalassa în chip de zmeu-zburător ce-i „fură buzele". Tînjeşte, se îmbolnăveşte, este trimisă pe mare, la Odesa. Eros hotărăşte totul. Îl întărîtă pe Eol care dezlănţuie o furtună năpraznică. Vasul pe care călătoreşte copila nu mai poate fi stăpînit şi, împins spre Insula Şerpilor, se sfărîmă de stînci. Thalassa salvează trupul fetei din valuri, îl duce la adăpost, îl readuce la viaţă cu propria-i suflare. Şarpele deja se insinuase între ei sub forma limbilor de foc pe care flăcările din vatră le proiectau pe pereţii încăperii şi pe trupul feciorelnic.

Cei doi trăiesc fericiţi şi nevinovaţi idila din grădina raiului. Au revelaţia deosebirilor de sex, practic ies din vîrsta androgină. Jocuri jumătate copilăreşti, jumătate lascive le aţîţă simţurile. Thalassa îşi află refugiul din calea arşiţei şi a ispitelor în răcoarea unei grote unde curioasa şi nestăpînita Caliope îl descoperă dormind gol. Inconştientă, trezeşte şarpele şi păcatul se săvîrşeşte.

Efemerele delicii ale iubirii sînt istorisite în *raccourci* (preludiile fuseseră prezentate cu insistenţă). Iată-le: „Ei se iubiră a doua zi şi în zilele din urmă aşa cum nu s-a iubit. Dragostea lor fusese îngerească şi pămîntească. Ei îşi înecaseră sufletele cu ceruri şi se sfîrşiseră prin istoveala sărutărilor. (...) Simţiseră toate plăcerile şi trăiseră toate tainele dintr-înşii. Intraseră atît de mult unul în altul, prin pori, prin buze, prin răsuflare şi auz, prin ochi şi suflete, încît trăsăturile chipului lor începuseră să se asemene". Cu alte cuvinte, năzuiesc la contopirea lui doi în unu, la redobîndirea acelei unităţi iniţiale, pe care dorinţa, ca semn al existenţei contrariilor, a pierdut-o.

Urmează, bineînţeles, izgonirea din paradis. Iubirea se transformă în ură de moarte, aceasta fiind forma violentă a suferinţei. Autorul explică totul succint, raportînd destinul personajelor la o condiţie scindată insuportabilă, care trebuie curmată. Neputinţa de a face din doi unul „deştepta în Thalassa înfiorătorul gînd că moartea ei singură ar azvîrli cu totul sufletul ei în al lui". În căutarea acestei identităţi, Thalassa o ucide pe Caliope, apoi moare el însuşi, fiind redat mării al cărei fiu era. Gestul are o justificare

moralizatoare pe care autorul ţine s-o enunţe foarte clar: „... el nu omorîse pe femeie, ci pe vecinica împotrivire şi ispită (...), pe bestia din care iadul şi-a făcut unealta din ziua cînd Dumnezeu a scos-o din coasta lui Adam".

Fraza aceasta sună foarte creştineşte şi distonează cu cele anterioare, care au construit întreaga poveste, ca şi cum ar face parte dintr-un alt discurs. Şi chiar aşa se şi întîmplă. Idila încetează în momentul săvîrşirii păcatului.

În pastorala lui Longos, punctul de convergenţă – nunta – spre care merg firele epice odată atins, textul se termină pripit, „se rupe" asemenea unui film.

Motivul ar fi că idila urmăreşte textul biblic – îl acceptă, mai bine zis ca semnificaţie – pînă la săvîrşirea păcatului. Din acest moment pasiunea încetează să mai fie *literal* productivă, şi aceasta pentru că şi-a găsit obiectul, a intrat în posesia lui. Idila este specia sentimentală a cărei „temă" ar fi absenţa iubirii, absenţă concretizată într-o aşteptare prelungită, voluptuoasă şi plină de speranţă. O dată această aşteptare încheiată, pasiunea încetează a mai genera acţiunea (epicul), lucru demonstrat şi de faptul că o eventuală prelungire literară a textului (cum s-a şi făcut, de altfel) ar aparţine altui cod.

Aspectul din urmă se regăseşte la Macedonski. Deşi idila îşi epuizează sursele şi încetează, el încearcă să „continue" povestea, urmărind destinul perechii după izgonirea din paradis. Inevitabil, trebuie să facă apel la un alt mijloc de re-producere a textului-model, trebuie să găsească un alt tip de pasiune care să producă epicul. Şi-l găseşte. Această nouă pasiune este *suferinţa* din iubire, suferinţă care a „scris" o întreagă literatură, începînd cu sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Astfel, idilei epuizate îi adaugă *romanul sentimental* de factură romantică.

Avatarurile cuplului iniţial nu încap, cum se vede, într-o singură literatură, mai exact într-o singură mentalitate despre eros. Idila îl sincronizează cu ritmurile naturii, are o funcţie integratoare, în vreme ce romanul îl spiritualizează şi prin aceasta creează o scindare între pasiunea fizică şi pasiunea mistică. Suferinţa nu-i altceva decît rezultatul acestei rupturi.

Prin alăturarea celor două coduri epice, Macedonski realizează nu propriu-zis un text-hibrid, ci unul inconsecvent, un text-colaj. Sinteza nu se produce. Cele două specii nu comunică, lucru confirmat de opoziţia stridentă dintre naturaleţea idilei şi artificiozitatea liniară a romanului. Se confruntă două tipuri de scriitură, două ritmuri, unul *lent*, al descripţiilor minuţioase şi prelungite (tehnica întîrzierii acţiunii e definitorie pentru idilă), celălalt *alert*, de fapt sacadat, accelerat. Epicul, ca înlănţuire de evenimente, cronologia unor *acte* sînt mult grăbite pentru a se ajunge la ritmul leneş,

voluptuos, la starea atemporală specifică descrierii, echilibrării pasiunii. Lectura *Marii epopei* devine astfel o expediţie printr-un ţinut cu două zone climatice bine distincte care alternează. Adaptarea lecturii la „mediile" schimbătoare e dificilă.

Asupra idilei voi stărui, mai puţin asupra romanului, pe care mă voi mărgini să-l ilustrez prin cîteva secvenţe. Capitolul al VI-lea, bunăoară, evocă furtuna stîrnită de Eol (protecţia zeiască e un alt procedeu preluat din modelul idilei). Se vede aici limpede cum Macedonski ratează sublimul din pricina nerăbdării – vrea să ajungă cît mai repede la idilă – dar şi dintr-un deficit de percepţie a ceea ce este nebulos, misterios, întunecat. Rezultă un tablou de un convenţionalism care trimite la diletantismul picturii de gang, cu scene standard, între care, la loc de cinste se află corabia înfruntînd valurile pe o cumplită furtună: „Grozăvia orbitoarei lumini a trăsnetelor nu era însă nimic pe lîngă cea care se desprindea din valuri. Ele se luau la luptă, se urcau unul în cîrca altuia, se călăreau nebuneşte, şi urletele prin care se petreceau aceste zbuciumări întreceau tot ce se poate spune. Cele mai cumplite răutăţi de pe pămînt – şuierări ca ale şerpilor sau mugiri ca ale taurilor, răcnete ca ale panterelor gata să se arunce pe prăzi – se ciocneau cu ţipete şi cu duioşii ca ale unei voci sfîşietoare ce ar chema zadarnic în ajutor. Dintre valuri, cîteva care se luaseră în braţe se strîngeau cu o aşa mînie, încît unele şi altele se sfărîmau şi cădeau nimicite. Prăpăstii după prăpăstii se săpau. Munţi se înălţau şi se prăbuşeau cu zgomot".

În primul rînd, dinamica tabloului îl incomodează în mod vădit pe Macedonski. Depăşit de ritm, el încearcă să convertească mişcarea în sunet, trepidaţia în zgomote acute. Translaţia aceasta, de factură simbolistă, se dovedeşte a fi ostentativă, ca *tehnică* în primul rînd, textul semănînd cu un ceasornic căruia i se vede mai degrabă maşinăria decît cadranul.

Trecerea de la descriptiv la epic se face anevoie, dificultate accentuată de întreţinerea ritmului. Macedonski a fost întotdeauna incomodat de excesul de verbe, lexicul „static" (substantiv, adjectiv) îi este cel mai convenabil. Povestirea, istorisirea, mişcarea pe orizontala spaţiului şi a timpului îl obosesc repede: „Departe încă, deşi mereu apropiindu-se, vasul nu-şi încetinea mersul. El ţinea piept apelor şi vîntului, deşi primejdia era aceeaşi pe o latură şi pe alta a lui, cît şi în faţă şi înapoi". A se observa parazitismul verbal din aceste precizări. Apoi: „Trosnind din încheieturi, vaporul se culca pe o parte şi pe alta, aluneca din adîncimi din care, în clipa următoare, se pomenea cocoţat pe creştele valurilor. Puterea maşinilor şi dibăcia căpitanului, repeziciunea şi rîvna în care matrozii îndeplineau poruncile îl

scăpau, cu toate astea. (...) Matrozii şi călătorii – tot ce avea suflare omenească pe navă – se învălmăşea pe punte. Deosebirile sociale, şi chiar cele ale vîrstei şi sexului pieriseră. Întrebările se încrucişau. Spaima rătăcea privirile, smintea gesturile şi făcea să clănţănească dinţii. Căpitanul şi ajutoarele lui nu mai aveau putinţa să ţie în frîu pe nimeni".

Prozatorul se grăbeşte să ajungă în altă parte, de fapt se grăbeşte să iasă din vîrtejul acesta al naraţiunii ea însăşi precipitată, pentru a se „odihni" sub soarele torid al insulei, şi a se mişca în ritmul lent, imperceptibil al germinaţiilor, al creşterilor vegetale.

Lui Macedonski i-a fost foarte greu să realizeze apropierea eroilor, să formeze cuplul propriu-zis, Daphnis şi Chloe sînt unul lîngă altul de la început, în vreme ce Thalassa şi Caliope ajung alături graţie unei romantice călătorii dirijate de zeii Eladei. Macedonski numeşte undeva romanul *Epopeea simţurilor*. Sintagma trimite exact la cele două tipuri de discurs: romanesc şi idilic.

3

Înainte de toate, *Thalassa* oferă un prim-plan al pasiunilor nestăvilite, realizează profunda şi minuţioasa lor radiografie, nu mai puţin le scrie istoria. Există în acest text o violenţă pe care *Idile brutale* o exprimaseră în „repezi descărcări", acum fiind vorba de o acumulare lentă şi, către final, de explozia năucitoare. Este violenţa naturii, a forţelor ei expansioniste. Suportul este net material, de fapt toată povestea urmăreşte modul în care o lume fizică inertă, cel puţin în aparenţă, începe să palpite, să-şi descătuşeze energiile, cum materia însăşi devine treptat senzitivă. Accentul pus pe „dezmăţul" vegetal nu e întîmplător: „Marea şi insula gîfîiau. Plantele din familia balsaminelor (...) îşi suspinau parfumele încîlcindu-şi-le unul într-altul. Întărîtate de soare, firele de iarbă îşi pregăteau rodniciile viitoare (...) De la o floare la alta, şi de la un fir de iarbă la celălalt, se petrecea un schimb de împreunări nevăzute, precum cel de la nesfîrşitul de mare la nesfîrşitul de mic".

Universul în întregime, Lewki (Insula Şerpilor) fiind „centrul" său, punctul generator, stă, aşadar, sub semnul unei „enigmatice împreunări", cum îi spune autorul. Chiar din exemplul de mai sus se vede intenţia, de fapt ambiţia lui nemăsurată de a realiza un poem al creaţiei, o antropogonie

lirică guvernată de eros, ca forţă şi principiu vital, o, am spune, *erogonie*. Lewki este spaţiul disputat şi tutelat de Eros şi Priap, de fapt de un singur zeu, *bifrons*, un zeu nu atît creator cît precreator. Toate aceste sensuri sînt răspicat afirmate, şi trebuie avute în vedere, dincolo de ceea ce ele produc în ordinea artisticului.

Într-un asemenea spaţiu-simbolic, Thalassa are revelaţia identităţii sale de fiinţă erotică. Ca şi în idilă, dar exprimat mai direct, personajele trăiesc (suportă) istoria descoperirii propriei lor senzitivităţi, transformarea acesteia în senzualitate, apoi în sexualitate. Două treimi din roman formează preambulul iubirii. Efectul retardatar, ce respectă regula de bază a genului, nu e numai o modalitate de a face posibilă însăşi existenţa textului, ci are rolul unui bine conceput artificiu, menit să amplifice, prin amînarea actului sexual, febra erotică.

Iniţial nu există un obiect al pasiunii, ea se hrăneşte din propriile impulsuri căutătoare ale obiectului. Ca atare, se confundă cu o stare tulbure, cu o boală. Soarele, căldura toropesc, ierburile strivite au mirosul dulceag al cloroformului. Trupul lui Thalassa devine o celulă hipersensibilă, reacţionează la atingerile cele mai subtile, la parfumurile „florilor himerice", care „îl aruncau în beţia tuturor viselor", reacţionează la sunete, „cînd dulci şi lungi, cînd izbitoare şi vijelioase", la „flăcările de crom portocaliu" ale luminii. Prelungita şi intensa excitaţie solitară devine obositoare, transformă hiperexcitabilitatea într-o apatie maladivă, într-o slăbiciune, o „lîncezeală femeiască", îi spune Macedonski, „ce întîrzia mişcările tărăgănîndu-i-le pe un ritm molatic". N-am putea trece de această afirmaţie fără să observăm că ritmul acesta *molatic* este chiar ritmul idilei văzut din perspectiva impulsurilor impudice ce sînt cu grijă acoperite. În esenţă, aspectul cel mai original al textului macedonskian stă în transformarea subtextului erotico-senzual al idilei în text.

Cît timp e fără obiect, pasiunea se confundă cu excitabilitatea şi nu cu atracţia erotică propriu-zisă. Singurătatea şi plăcerea în exces ajung să *inventeze* obiectul. Închipuiri, visări, halucinaţii nasc, învălmăşite, trupuri femeieşti, acele „ondulări de grumaji şi şolduri". Starea de „înmărmurire hipnotică" devine productivă în ficţiune. Excitaţiile construiesc imagini, devin creatoare, astfel că încă într-o primă fază obiectul erotic se confundă cu unul artistic.

Confuzia dintre real şi imaginar e deplină. Cel de al doilea ajunge a-l crea pe cel dintîi, îl anticipă. Mai întîi, Caliope apare şi e iubită în vis. În varianta franceză, fecioara are la rîndu-i un vis premonitoriu în care

Thalassa, deghizat în Eros, o face să trăiască acel „frisson sexuel" ce o purta spre culmi de plăcere. Cele două planuri se suprapun în cele din urmă, din iluzoriu, obiectul iubirii devine tangibil. O dată creat în imaginar, creaţie tradusă prin naşterea *dorinţei*, el este creat a doua oară în realitate prin realizarea *posesiei* sau, cum spune Macedonski, corpul Caliopei nu mai era „o minciună a simţurilor, ca celelalte, mort sau viu i se cuvenea lui de drept".

Trezirea la viaţă a fecioarei e un ritual erotic şi totodată „genesiac" – ritualul prin care bărbatul îşi creează perechea, trupul pereche. Noua Evă se naşte din suflarea noului Adam, aşa cum cea dintîi fusese zămislită din coasta primului bărbat. Pasiunea îşi făureşte lent obiectul, îl aduce din himeră în realitate, din instinct devine iubire. Actul erotic nu poate fi despărţit de actul creaţiei, în esenţă se confundă cu el.

Idila propriu-zisă e un spaţiu în care autorul se mişcă degajat şi pe deplin satisfăcut. A existat însă şi ambiţia de a ieşi din idilă. Astfel, treptat, jocurile copilăreşti ale „zilelor de aur" conduc la descoperiri primejdioase de senzaţii, încep să semene din ce în ce mai mult cu preludiile erotice. Aceste jocuri, ca de altfel mai tot ce se întîmplă în primele opt capitole din cele douăsprezece ale *Thalassei*, marchează o acumulare de senzaţii şi, concomitent, o maturizare erotică. Hîrjoana infantilă devine pretext pentru plăcerile vinovate.

Noua Evă, şi ea, muşcă prima din măr, într-o deplină inconştienţă asupra urmărilor. În cazul de faţă şarpele nu-i altceva decît esenţa masculinităţii ale cărei realitate fizică şi agresivitate fuseseră ignorate. Curiozitatea feminină conduce la descoperiri primejdioase. Scena ducerii în ispită este deopotrivă sălbatică şi grotescă. Idila sfîrşeşte (în) brutal. Episodul, construit pe principiul revelaţiei amînate, cu ritmul său lent pînă spre final, cu tensiuni devastatoare acumulate şi destinse precipitat într-un moment catastrofal, reprezintă partea în care găsim întregul concepţiei despre eros.

Contemplarea trupului bărbătesc dezgolit echivalează cu o primă luare în posesiune. Frumuseţea aţîţătoare şi frumuseţea în sine ajung a nu se diferenţia; Caliope priveşte o statuie de aur care „îi curgea topit în sînge şi (...) ducea pe preaiubitul ei în suflet şi în corp". Nediferenţierea dintre fascinaţia estetică şi tulburarea simţurilor, aspect caracteristic întregii opere, nu presupune o reacţie primitivă în faţa frumuseţii, ci, dimpotrivă, o emoţie elevată, echivalentă în intensitate şi forţă de iluzionare cu extazul erotic. Acest tip de extaz ar fi armonia către care rîvnesc contrariile care se atrag, inclusiv Thalassa şi Caliope. Apropierea dragostei de artă nu urmăreşte s-o

înnobileze pe cea dintîi sau nu urmăreşte asta în primul rînd. Vorbind de virtuţile estetice ale erosului, Macedonski afirmă simultan esenţa erotică a artei. Extazul iubirii conduce la desprinderea de zgura pasiunilor primare, determină ascensiunea spre absolut, spre lumina intensă, spre acea armonie care anulează diferenţierea părţilor, realizînd mult dorita lor unitate: „Planetele, sorii, tot ce e material, dizolvate în înflăcărarea infinită, n-ar mai fi fost decît aceeaşi subtilitate nesubstanţială de amor fără reacţiune, de planare nemărginita şi veşnică, ce exclude căderea sau urcarea, palpitul, devierea în o direcţiune sau alta, – dorinţa sau suferinţă. N-ar mai fi fost nici pluralităţi, nici chiar dualităţi... Timpul, locul, diversităţile de vis, de pasiuni, de aspirări, toate aceste micimi n-ar fi lăsat nici urma, nici umbra lor. N-ar mai fi fost decît ce ar fi fost: bucuria cea unică, subtilitatea cea sublimă, lumina cea fără de moarte şi oceanul cel neschimbat în deliciu".

Acest pasaj-cheie (neinclus în varianta definitivă a *Thalassei*) poate fi luat drept artă poetică deghizată, drept definiţie a *textului* macedonskian. Spaţiul liric privilegiat la care rîvneşte poetul, are coordonatele înfăţişate mai sus, trasate de o unică matrice erotică.

Afirmaţiile directe, rostite în varii împrejurări, privitoare la esenţa poeziei, sînt pestriţe şi vagi, unele în profund dezacord cu acest *text*, cu această definiţie care face apel la un plan de referinţă secund (descrierea extazului iubirii). Iată, aşadar, că abia atunci cînd scrie despre eros, Macedonski are revelaţia clară şi de adîncime a propriului eu artistic, atît de instabil, de greu de surprins în conturul său pur şi riguros. *Thalassa* realizează în primul rînd această clarificare.

Relaţia genetică dintre eros şi melos apare apăsat subliniată chiar în textul literar propriu-zis. Numele eroinei trimite la muza poeziei epice şi a elocinţei, care e şi mama lui Orfeu. Efebul din Insula Şerpilor trăieşte într-o ambianţă de continuă vibraţie sonoră, el aude sunetele „unui grai venit din fundul cerului", desluşeşte rime, „ritmuri legănătoare". Liniştea din jurul său e „o neîncetată clipire de imagini şi de sunete", simţirile lui aşteaptă „să-şi ia zborul şi să se înstruneze cîntarea cea înaltă". Apropierea iubirii îl face să audă cîntecul ce-i izvora din suflet" şi care învăluia trupul unei zîne „ai cărei sîni (...) erau muşcaţi şi supţi de dactilele zdruncinatului verb".

În întregime, *Thalassa* poate fi considerat un poem despre naşterea poemului. De la pasiunea fără obiect ce creşte dintr-o dureroasă încordare a simţurilor, asemenea unei melodii interioare vagi, apoi obsedante, ce nu-şi află încă măsura şi linia muzicală, la izbucnirea celui dintîi germene/ sunet, de la conturarea chipului mirific şi provocator al iubitei-muză la

întruparea şi însufleţirea ei, totul se cristalizează într-un unic simbol al erosului creator de limbaj.

Caracterul intens demonstrativ, speculativ chiar, al romanului nu poate fi ignorat, cu atît mai mult cu cît autorul insistă, în textul propriu-zis şi în afara lui, face eforturi serioase şi vizibile în a dovedi realizarea unei opere-sumă care îmbrăţişează cu competenţă şi profunzime cu inegalabil har artistic marile domenii ale creaţiei, cunoaşterii şi simţirii omeneşti. Vede în el o sinteză a concepţiei sale despre lume şi despre artă, sinteză care ar avea drept pretext o poveste de amor. Vede în el o creaţie reprezentativă în toate sensurile. Şi scrie mult pe această temă.

În realitate, originalitatea acestei presupuse capodopere se află în statutul *erosului*, statut nonconformist dacă ţinem cont de mentalitatea epocii. Esenţa lui nesentimentală, chiar antisentimentală ar fi de reţinut. Accentul pus pe fizica pasiunii derivă din asocierea erosului cu puterea, a idilicului cu brutalul.

Într-o carte celebră, *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont observă că limbajul amoros a împrumutat o serie de termeni-cheie din lexicul războinic: *a cuceri, a se preda*, a fi *prizonierul* cuiva. Amor, zeul dragostei, loveşte cu săgeţi, lucru care, spune eseistul, confirmă „legătura naturală", „fiziologică" dintre iubire şi luptă, dintre „instinctul sexual şi instinctul combativ". Ar fi de adăugat că procedeul transferului lingvistic funcţionează şi atunci cînd numim relaţiile dintre îndrăgostiţi şi cînd, de regulă, apelăm la termeni din sfera exerciţiului puterii: *a poseda, a fi stăpînul / stăpîna* cuiva, *a fi unicul / unica, a fi zeu / zeiţă* pentru celălalt etc. În general, punerea însuşirilor celui iubit la superlativ indică recunoaşterea unei necesare supremaţii. Nu altfel lămureşte lucrurile *Thalassa*: „plăcere este să răzbeşti pe altul în bătaie (în luptă), şi plăcere este să fii răzbit de dînsul".

Macedonski nu operează o distincţie între plăcere şi forţă, între atracţie şi dominaţie, nu o face nici la nivelul eroticii elementare, al orbului impuls trupesc cu înclinaţie spre bestial, nici la acela al voluptăţilor decantate, producătoare de beatitudine, născute din supunerea oricăror opoziţii. Mai important decît această confirmare a unui raport originar este însă alt lucru. Voinţa de putere şi extazul erotic stau la baza voinţei de a crea. Energia vitală şi senzualitatea (prelungite în fecunditate) sînt facultăţile dominante ale spiritului creator. Instinctul demiurgic, impusul care naşte opera de artă, înseamnă dominaţie şi (pro)creaţie. Artistul care îşi făureşte opera este tatăl şi, deopotrivă, îndrăgostitul copleşit de jubilaţia erotică.

Violenţa, spiritul belicos în stare pură, dirijarea lor spre competiţia socială, spre multele bătălii purtate pentru obţinerea unor poziţii strategice au născut poezia eroică şi contestatară (satira, pamfletul, epigrama). E o poezie în care forţa şi virilitatea se manifestă unilateral, bărbatul este ostaşul şi numai ostaşul. De aici, monotonia şi „sterilitatea" ei. Aceeaşi energie, asimilată impulsului erotic – şi nu propriu-zis temei erosului –, naşte poezia dorinţei, a extazului şi ascensiunii, a desprinderii de contingent.

Cele două ipostaze – ce pot fi cu greutate despărţite nu doar la nivelul operei în întregime, dar şi la acela al unui singur text, cîteodată – afirmă nu numai o dublă înfăţişare a lirismului, dar şi două realităţi valorice, aflate uneori la uimitoare distanţă, aceea dintre prolixitate şi consistenţă, dintre stridenţă şi armonie. Erosul transfigurează însăşi poezia.

4

Corespondenţa creaţie – eros s-ar putea stabili pe două planuri; primul e al receptării (al emoţiei estetice asemuite plăcerii erotice), al doilea priveşte impulsul creator asociat celui sexual şi, prin extensie, fenomenologiei erosului, în general. Ambele sînt guvernate de dorinţă; îndrăgostitul care se simte poet e o realitate comună şi, am spune, în firea lucrurilor, o aceeaşi necesitate imperioasă de a ajunge la ţinta dorinţei sale îi dictează mîngîierile şi cuvintele (ca „mîngîieri" verbale).

Speculaţiile pe această temă sînt numeroase şi interesante. Despre funcţia tactilă şi non-verbală a cuvintelor îndrăgostiţilor şi în general despre codurile comunicării erotice vorbeşte Barthes în *Fragments d'un discours amoreux*. La rîndul său, Raymond Jean afirmă existenţa unei *poetici a dorinţei*, pe care o verifică pe texte ale marilor poeţi moderni.

Pornind de la Todorov, potrivit căruia cuvintele sînt pentru lucruri ceea ce dorinţa este pentru propriul său obiect, cuvintele presupunînd absenţa lucrurilor, aşa cum dorinţa presupune absenţa obiectului, Raymond Jean identifică un „principiu de acţiune" aflat la originea oricărui text literar, text construit în mod necesar dintr-un gol pe care scriitura îl umple. Ceremonia scrisului, ni se spune, nu-i altceva decît o ceremonie erotică. Între dorinţa ce-şi caută plăcerea prin mîngîieri, şi efortul redactării unui text există o sinonimie aproape perfectă. Dorinţa ce-şi află obiectul (ce-l ia în posesie) determină şi într-un caz şi în altul o plăcere intensă, o bucurie şi o zămislire.

Relaţia e *originară* în sens absolut. Proeminenţa simbolică a corespondenţei înlesneşte trimiteri la mitic şi psihanaliză: Jung asimilează cuvîntul simbolisticii fiului, amintind că verbul iniţial a fost sămînţa iniţială, în vreme ce Freud face din codul oniric acea cheie comună ce descifrează avatarurile libidoului şi încifrează simbolic expresia artistică. Ar mai fi de observat că în mod curent creaţia, ca mutaţie, ca dobîndire a unei stări înnobilate, e asociată reacţiilor alchimice, iar alchimia sexualităţii. Vorbind de virtuţile transformaţionale ale focului, Bachelard observă că orice alchimie e traversată de o „reverie sexuală", de o reverie „a puterii". Vasul alchimistului are adesea forma trupului omenesc, a organelor genitale.

Pentru Nietzsche existenţa unui impuls comun pentru creaţie (artistică) şi procreaţie reprezintă o axiomă. „A face muzică e un fel de a face copii", spune el, întrucît „există una şi aceeaşi forţă ce se cheltuie în concepţia artistică şi în actul sexual". Artistul este în primul rînd o fiinţă erotică, în mod obligatoriu masculină. Nietzsche, de altfel, defineşte *avant la lettre* şi esenţial poetica dorinţei. Simţurile foarte ascuţite ale artistului, ca şi ale îndrăgostitului, nasc, din extrema lor mobilitate, *dorinţa* de a afirma un alt limbaj de semne, o „expresie extremă", o realitate ieşită din comun.

Între precedentele acestei poetici s-ar mai putea adăuga ceea ce spunea în secolul al VII-lea Ibn Arabi, care compara actul scrierii cu actul sexual. Astfel, pana care zgîrie hîrtia, şi cerneala care umezeşte joacă acelaşi rol ca şi sămînţa bărbatului, care „scaldă măruntaiele femeii şi le pătrunde adînc pentru a lăsa urmele lucrării divine". Scrisul presupune, între autor şi cuvinte, o relaţie erotică. Creaţia, ca şi dragostea înseamnă energie fertilizantă, şi într-un caz şi în celălalt plăcerea, ca finalitate a dorinţei, afirmă luarea în posesie a obiectului.

Întîmplător pentru discuţia de faţă, textul lui Ibn Arabi se numeşte *Cuceririle Meccăi*. Macedonski însuşi, prin emirul său, s-a vrut un cuceritor al Meccăi, scriind un poem celebru despre *dorinţa* care-şi caută obiectul şi despre *voinţa* care se subordonează acestei căutări.

Creaţia macedonskiană dezvoltă şi ilustrează, cel puţin de la un punct, o poetică a dorinţei, şi o face în cîteva rînduri cu ostentaţie. În *Thalassa*, bunăoară, care ar fi textul cel mai transparent, aflăm un fel de ghid în erotica, în senzualismul macedonskian. Poetica dorinţei îşi află aici o reflectare cuprinzătoare şi totodată accesibilă. Are loc şi o suprapunere a temei şi limbajului, ambele erotice, al doilea erotizat, mai bine zis.

Erosul apare cel mai adesea (surprinzător de des) ca realitate implicată, mai exact spus ca relaţie nouă între cuvinte. Indiferent de ceea ce spun, ele capătă o conotaţie senzuală, uneori mai repede percepută decît semnificaţia „de bază". Sînt împrejurări cînd aceasta din urmă se transformă în context, mai exact în pretext involuntar pentru un sens-surpriză, erotic, bineînţeles.

O asemenea perspectivă, o asemenea grilă modifică datele obişnuite, dar nu numai atît, le organizează într-o formulă coerentă. Aşa-zisele motive lirice, aparent independente şi de o diversitate ce poate părea uneori capricioasă, ascultă de un numitor comun erotic, insinuat, care face ordine în mulţimea sensurilor.

De pildă, predilecţia pentru regimul diurn (Macedonski scrie *Nopţi*... din raţiuni cu totul străine structurii sale lirice), de o luminozitate – matinală sau de zenit – agresivă, trebuie pusă în legătură şi cu funcţia generativă a luminii. Solaritatea creaţiei macedonskiene este de regulă o solaritate aţiţătoare, care sensibilizează viul şi-i stîrneşte impulsurile proliferatoare. Chintesenţă a masculinităţii, soarele ia în posesie pămîntul-femeie: „De-al soarelui jar cotropit, – / Pămîntul, sub vrajă, rămîne".

Un foarte interesant, prin laconism, pastel, *Soare* (apărut pentru prima oară în volum în 1966) proiectează pe cadru impulsul erotic tutelat de Helios: „E soare / Şi te voiesc. – / Plouă schintei orbitoare, / Petale pembè fulguiesc // E soare / Şi te voiesc. – // Cuiburi de privighetoare, / Măceşi-nfloriţi tăinuiesc". Un răsărit de soare înfiorează ca o mîngîiere trupul, epiderma naturii, cum se întîmplă într-un alt pastel senzual, *Epoda de aur* (publicat în 1913): „Sub cerul de zori printre nori / Surpare de roze din raze / Şi ochi rouraţi de extaze / Şi flori peste flori şi fiori... // (...) Caişii zîmbesc sub ninsori / Şi trec ciripiri de chitare / Prin iarbă, prin crăci şi prin flori, / Şi cîntă şi preajmă şi zare...".

Lumina desăvîrşeşte frumuseţea anatomică. Din nou, *Thalassa*: „Pe pieptul dezgolit – de o parte şi de alta a sternului – pe umerii puternic claviculaţi, pe curbele elegante ale conturelor, pe întregul corp de zeu, curgea toată lumina zilei. Flăcări de crom (...) alunecau pe rotunjimea pîntecului, sărutau bărbăţia îndoielnică a şoldurilor".

Se poate observa cum, prin introducerea detaliilor anatomice (rotunjimea pîntecului, şoldurile), lumina îşi pierde agresivitatea (flacăra de crom) şi devine lascivă, supusă plăcerilor epidermice.

Elementele primordiale, focul, în primul rînd, sînt văzute ca surse ale unor excitaţii năucitoare: „Vîrtejul de flăcări îşi urma încolăcirile pe care şi le zvîrlea pe după braţele şi picioarele lui (...). Prisosul de tinereţe şi de

putere se revărsa, ca de la sine, din cupa prea plină". Din pricina „căldurii amiazului" Thalassa are „cele cinci simţuri istovite", iar „cugetările i se nimiceau". Mişcările şerpeşti ale flăcărilor, din secvenţa resuscitării, indică iniţierea erotică.

Solaritatea intensă şi căldura produc halucinaţii (reveria din preajma focului, de care vorbeşte Bachelard) şi toate sînt halucinaţii erotice (grumaji, şolduri, „sînuri pietroase", buze senzuale). „Jarul pustiei", din *Noaptea de decemvrie* intensifică strălucirea mirajului şi, prin aceasta, dorinţa.

Apa, la rîndu-i, văzută în accepţia consacrată, de matrice (marea „naşte" pe Caliope, Thalassa se consideră „fiul" mării care, într-un fel este „mama" cuplului) se caracterizează, în primul rînd, printr-o materialitate excitantă. Trezeşte simţurile fără brutalitate, femeieşte, e o imensă mînă care mîngîie subtil: „Apa mării făcea degete cu care să-i catifeleze pielea, întindea braţe cu care să-i cuprindă gleznele, se urca pînă la pulpe, pînă la coapse, să-i înconjoare mijlocul şi să-l aştearnă pe sîn (...), apoi să-l sărute, şi iar să-l mai legene şi să-l mai sărute iar".

Aceleaşi virtuţi afrodisiace le are şi „bucolica undă" în care păstorii din „idilele frumoase" intră goi; ea îi primeşte „molatică şi-nfiorată", prelinsă pe „nudele corpuri ea tremură" şi „se simte schimbată-n femeie". Lumina, masculină, atinge voluptuos epiderma apei-femeie: „Printre verdeaţa zmălţuită / De flori cu vesele culori / Se scurge apa încreţită / De-ai zorilor fiori".

Imaterialitatea aerului produce şi ea fiori. Stimulii acţionează la nivel auditiv, dar mai cu seamă olfactiv şi tactil. Invazia de parfumuri delirante, ale rozelor şi crinilor, tulbură, ca şi lumina, percepţia. Mirosul ierburilor strivite relevă o vitalitate sălbatică, cel al florilor semnalează o fecunditate exorbitantă. Îndemnul „Veniţi, privighetoarea cîntă în aeru-mbătat de roze" e formula magică de intrare în templul iubirii. Mai mult, agresiunea olfactivă sensibilizează în aşa măsură încît stimulează stări similare extazului erotic: „Miresme plutesc prin grădină, / Iar roua deşiră mărgele / Pe roze bogate şi grele, / Ce-abia mai pot capul să-şi ţină // Avîntul simţirilor mele / Mă duce-ntr-o sferă senină" etc. Pînă şi simpla vibraţie a aerului înfioară. În *Valţul rozelor*, vîntul seduce prin şoapte şi prin viclene atingeri, provocînd o dulce ameţeală amplificată de mişcare: „Albeaţa lor de trandafiri, / Zîmbind prin roua primăverei, / La mîngîierile-adierei / A tresărit cu dulci simţiri. / Păreau năluci de carnaval / Cum se mişcau catifelate, / Gătite toate-n rochi de bal, / De vîntul serii sărutate, // (...) Iar vîntul dulce le şoptea, / Luîndu-le pe fiecare, / Ş-un valţ nebun se învîrtea, / Un valţ – din ce în ce mai tare, // Un valţ – din ce în ce mai tare".

Un alt „moment coregrafic", la o primă vedere o romantică *invitaţie la vals*, încearcă să definească starea erotică drept suma de senzaţii corespondente. Eros realizează aici un fel de hipnoză colectivă, ca în ritualurile primitive. Rafinamentul coregrafic intensifică prin contrapunct impulsul orgiastic; „Cunoaşteţi voi vîrtejul ce se numeşte bal, / Cînd muzica cu zgomot se-nalţă ca un val? / Cînd sutele de inimi în frac sau catifele / S-aruncă cu beţie în valţul furtunos?... / Din piepturile toate, sfioase sau rebele, / Coprinse sînt deodată de-un freamăt voluptos? / Cînd buză lîngă buză suflarea-şi împreună, / Cînd mintea exaltată şi inima nebună / Cu greu înăbuşeşte delirul de-un minut? / (...) Cînd aerul se-ncarcă de roze şi parfume, / Cînd te-afli între lume şi nu mai eşti pe lume? / Cînd tremuri ca o frunză şi mori fără să mori? / Cînd zgomotul mătasei, cu valuri de senzaţii, / Îţi umple al tău suflet de tainici aspiraţii / Şi-n veci a ta privire în ochi schinteietori?...".

Erotismul subtil se verifică înainte de toate la nivelul limbajului. Cînd vorbim de erotica lui Macedonski trebuie să avem în vedere cu precădere acest aspect. Cuvîntul se încarcă de frăgezimi ademenitoare, dobîndeşte o senzualitate care nu are întotdeauna legătură explicită cu mesajul său, instituindu-se, de fapt, într-un al doilea mesaj, independent de celălalt.

Descripţia florilor este cu precădere senzuală, chiar şi atunci cînd iese în evidenţă castitatea: „O roză-nfloreşte, suavă / Ca nor risipit e necazul. / Puternic mă poartă extazul / Spre-o naltă şi tainică slavă". Iată un alt tablou floral de o desăvîrşită inocenţă – „Frumoase flori, rochiţe delicate, / Voiţi să vă urcaţi – urcaţi-vă mereu... / Zîmbiţi voios de soare colorate / Că vă privesc cu drag prin geamul meu" – discret erotizat de sinonimia floare-vestiment.

Într-o nu mai puţin delicată inscripţie în imponderabil, *Libelule*, ceea ce ar putea trece drept parnasianism pur se înviorează prin insinuarea plăcerii de a privi şi pipăi: „Zi de vară, libelule. // Peste tot metamorfoză, / Poezie, schinteiere /, Şi sub glorie solară, / Delta fragedă şi roză, / Iar, suavă mîngîiere: // Libelule, zi de vară". Mai întîi se observă existenţa unui colaj de nume şi de grupuri nominale, netulburate de existenţa vreunui predicat. Cuvîntul-cheie este *metamorfoză*, singurul care indică mişcarea, mai exact transpoziţia; el separă două realităţi: „zi de vară, libelule", pe de o parte, apoi echivalentul acestora în imaginar: „Poezie, schinteiere". Mai puţin pretenţios spus, ziua de vară e superbă ca o poezie, devine poezia însăşi, priveliştea devine artă. Aceasta este metamorfoza. Cum se realizează ea?

Peisajul se erotizează, pura contemplaţie se transformă în dorinţă; substantivele nu mai apar singure („zi de vară, libelule"), ci însoţite de un epitet care le sensibilizează („glorie *solară*", „delta *fragedă* şi *roză*", „*suava* mîngîiere"). Textul n-ar fi altceva decît demonstraţia concentrată a ideii potrivit căreia în universul artei relaţiile dintre lucruri sînt relaţii erotice, limbajul suferind transformările impuse de noua lui condiţie.

În mai toate împrejurările în care există un sens afişat sau chiar numai o conotaţie erotică, există şi un stimul senzorial puternic. Formele participă la un mesaj. Iar consecinţele acestei participări sînt, de cele mai multe ori, foarte complexe. În *Rimele cîntă la harpă* sonorizarea savantă nu e numai o armonie imitativă (reproducerea vibraţiei corzilor), ci şi un efect acustic perfect adecvat idilei: „Rimele cîntă la harpă: – uşor un zbor se zvoneşte / De paseri albe ce freamătă, – şi dimineaţa domneşte / Ulmul, salcîmul şi plopul se auresc... – Îşi şoptesc, – se iubesc. // Rimele cîntă la harpă: limpede curge izvorul, / Blondă e toată idila, blond e pe vale păstorul...". Nu mai puţin proeminente sînt aici alb-auriul strălucitor şi parfumul de o intensitate explozivă care, spune poetul mai departe, scapă din închisoarea florii.

Complicitatea şi interferenţa acestor stimuli atestă corespondenţa senzaţiilor, magica sinestezie. Se observă impetuozitatea, şi a unora, şi a celorlalte. În *Balul*, muzica se înalţă ca un val, sutele de inimi trăiesc o beţie a valsului, un freamăt, un delir; la toate se adaugă „zgomotul mătasei" care produce şi el „valuri de senzaţii", în vreme ce aerul se încarcă de „roze şi parfume". Folosirea echivocă a lui *roze* trimite deopotrivă la culoare şi miros, aşa cum foşnetul mătăsii se adresează urechii şi pipăitului.

O precizare, însă. Sinestezia nu poate fi un procedeu copiat cîtă vreme reprezintă reflexul în planul formelor al unei tendinţe interioare de senzualizare, ba chiar aş zice de sexualizare a limbajului. Poetica dorinţei e aceea care dictează rezolvările formale. O netăgăduită influenţă simbolistă (tocmai pe linia sensibilizării verbului), nu o mai puţin certă tentaţie parnasiană (care a rafinat pînă la calofilie acelaşi verb mult sensibilizat) adaugă acelui demers interior, acelei voci mult pasionate cutia de rezonanţă care s-o facă perfect inteligibilă şi inconfundabilă.

Cu siguranţă, există în poezia lui Macedonski o secţiune (restrînsă, de altfel) a experienţelor simboliste vădite, mai corect spus a experimentului simbolist deliberat asumat. Acrobaţiile sonore din *Cîntecul ploaiei* sau *Lupta şi toate sunetele ei* sînt, fără doar şi poate ilustrări conştiincioase ale doctrinei. Îl regăsim în ele pe virtuozul Macedonski, identitate care, într-adevăr, nu trebuie subestimată, fiind absolut necesară în conturarea

portretului complet, dar care îl ignoră pe senzualul, să-i spunem concupiscentul Macedonski. Acesta nu se îmbată cu spuma, ci cu esenţele tari ale limbajului, îi simte intens forţa fertilizantă.

Perspectiva fundamental erotică a poeziei macedonskiene este aceea care impune existenţa unui limbaj al senzaţiilor. Cred că am greşi profund dacă am interpreta, de pildă, prezenţa insistentă a parfumurilor drept mimetism, cum se întîmplă, în plan sonor, cu armoniile imitative din *Cîntecul ploaiei*. Receptivitatea olfactivă intensă reprezintă o semnificaţie derivată din „semantica florii" şi, în general, formula sinestezică, solida însuşire a teoriei corespondenţelor – pentru a ne păstra în limitele senzorialului – sînt, înainte de toate, semnele tensiunii erotice pe care poezia o acumulează şi o eliberează în universul formei. Poetica dorinţei o precede pe cea propriu-zis simbolistă, e drept aceasta din urmă desăvîrşind-o.

5

Erotica macedonskiană nefiind afectivă, ci senzitivă, nu idealizează nimic, raportează totul la un sistem de referinţă fizic, la o lege a naturii. Transfigurarea pe care o realizează iubirea vine din preaplinul plăcerii, nicidecum din contemplarea chipului adorat, făcut icoană. Universul concret-sensibil e guvernat de instinctul erotic, considerat drept formă de manifestare a unui principiu fundamental, al unei legi cosmice. Macedonski însuşi insistă în a privi lucrurile dintr-o asemenea perspectivă atotcuprinzătoare. Nu ezită să cugete *en philosophe* asupra problemei. O face la modul diletant, dar coerent.

Pămîntul ar fi corpul ceresc unde materia a devenit sensibilă şi prolifică. Forţele cosmice sînt, înainte de toate, forţe germinative, raza de lumină este energie fertilizantă, celula vie ar fi unitatea fundamentală a materiei. Undeva vorbeşte de „secreta simpatie ce în natura somnambulă / Tîrăşte una către alta orice suroră moleculă, / Făcîndu-le să se iubească, făcîndu-ne să ne iubim!". O naivă cugetare pune, leibnizian, semnul egalităţii între natură şi senzaţie: „Nimic din natură nu este mort şi nesimţitor. Cea mai mică atomă îşi are viaţa şi simţirea ei".

O asemenea mentalitate justifică apropierea de natura vegetală, care nu-i altceva decît o natură intens erotizată, un alcov. Trupul lui Thalassa se încordează la atingerea ierburilor, mirosul sevelor îmbată. „Noaptea

blondă" de mai e traversată de „fioru-mpreunării". Grădinile sînt totuna cu imperiile lui Priap. Frunze, flori, fructe convieţuiesc într-un soi de îmbrăţişare, aţîţate de „taina fericirei": „Şi nu e fir de iarbă de-alt fir, ne-ndrăgostit; / E mai, cînd nu e frunză să n-aibă al iubirei / Fior nedesluşit // Micsandra spre rozetă se pleacă fermecată, / Garoafa rîde-n soare cu roşul ei mănunchi, / Iar viţa se ridică pe măr, amorezată / Pe verdele său trunchi".

Natura, peisajul sînt de regulă integrate unui ritual amoros. Macedonski realizează un fel de topografie a domeniilor lui Eros şi ale lui Priap, în care fiecare reper atestă prezenţa zeităţilor tutelare. *Izvorul*: „Din stei de piatră alb, la soare, / Ţîşneau, curgeau, licăritoare, / Sub aurul vărsat de sus, / Împreunatele izvoare (...) / Nuanţa singură în două, / Le osebea pe amîndouă, / Încolo corpul lor unit / Sub o simţire veşnic nouă / Se confunda îndrăgostit..."; *fîntîna*: „Albeşte pe vale prin frunze ascunsă: / Izvorul ei curge de zori sărutat, / Dar e a mea soartă la culme ajunsă,... / Oh! tainică mierlă cu rîs neuitat! / Fîntîna sub frunze albeşte ascunsă"; *rîul*: „Iar lîngă ţărmul cu răchite / Răsare goală pînă-n brîu, / Cu sînuri albe şi-mpietrite, / Naiada limpedelui rîu"; *pădurea*: „Voinicul dacă pe sub seară şi-adăposteşte-a lui comoară / De dragoste înflăcărată sub umbra ta ce-l înfăşoară, / Din om ce este-l faci să pară ca sîntu Gheorghe de măreţ / Şi tremură sărmana fată sub buza lui de îndrăzneţ"; *cîmpia*: „Verdea papură vuieşte pe cîmpia uriaşă; / Flori albastre şi flori roşii, libelulă şi ţînţar, / Schinteiază ca-ntr-un cîntec de idilă drăgălaşă"; *livada*: „Pe sub cais / Din aripi bate albul vis / De-o inocenţă răpitoare: / Amanţi cu inimi arzătoare, / E fericirea sub cais" şi, bineînţeles, *grădina*, despre care va fi vorba mai pe larg ceva mai încolo.

Complicitatea naturii cu avatarurile iubirii, complicitate specifică idilei, presupune o relaţie de profunzime. Natura nu este cadru (un fel de *topos* idealizat), cum se întîmplă în romantism, ci reprezintă un cosmos al erosului, în care gesturile îndrăgostiţilor se regăsesc amplificate, căpătînd amploarea unor fenomene care guvernează principiul vieţii. În acelaşi timp, natura *păstrează*, cu un imens tipar, macrocosmic, gestul împreunării, gesturile amanţilor.

„Fluidul" erotic circulă în ambele sensuri. Tensiunea gestaţiilor vegetale trezeşte simţurile, dar în aceeaşi măsură patima intensă fertilizează natura stearpă. Această determinare inversă, care face din cuplu nu doar o verigă anonimă, în lanţul uriaş al perpetuării, ci şi un centru iradiant, e ilustrată de o frumoasă romanţă, *Stuful de liliac*. De fapt, e vorba de o falsă romanţă, cîtă vreme relaţia natură – om stă sub semnul acestei noi determinări: „Era

o zi senină ca fruntea de fecioară / Ce e neturburată de-ai patimilor nori, / O zi în care şoapte de îngeri se coboară / Şi vin pe-o adiere să cînte printre flori. // Subţiri ca o dantelă urcau mereu din apă / Clădiri de nori fantastici ocoale dînd pe lac, / Şi prins de-o rece stîncă pe care vîntu-o sapă, / Gemea muşcat de vînturi un stuf de liliac. // Plăpîndele lui ramuri abia înmugurite, / Văitîndu-se pe soarta ce-acolo le-a sădit, / Nainte de-a-şi da rodul mureau învineţite / Cînd ea veni să şeadă sub stuful oropsit. // Atunci acele ramuri deodată înfloriră / Ş-o ploaie azurie vărsară peste noi... / O! Doamne, acele clipe ce repede pieriră... / Uscat e liliacul şi nu mai sîntem doi".

Din raţiuni lesne de înţeles, în prim-planul nunţilor vegetale se află *floarea*. Ea alătură – într-o semantică de mult consacrată – frumuseţea proaspătă a fecundităţii, puritatea ispitei. Primul dintre sensurile fiecărei perechi, asociat în general contemplaţiei şi adoraţiei mistice, interesează tocmai pentru că apare subordonat celui de-al doilea. Floarea ca emblemă a fecioarei eterne, atinse de suflul divin, nu-l interesează pe Macedonski. Mai aproape de orientul lui Hafez, Saadi ori Khayyam, el vede în floare senzualitatea agresivă care neagă inocenţa, fiind o promisiune a desfătării.

Tensiunile erotice din caliciul floral sînt reflexul, prelungirea energiilor cosmice. O capodoperă, *Noaptea de mai*, pune în relaţie directă lumea de sus şi lumea de jos, guvernate de o aceeaşi energie: „Pămînt şi spaţiu îşi urmează sublimele metamorfoze, / (...) Se face mai albastru-adîncul, şi codrul mai adînc se face, / (...) O mică stea e licuriciul, şi steaua este un mic far". Între aştrii nocturni şi lumea florilor există simetrii „în oglindă": „Răsare cîte-o nouă floare, apare cîte-un astru nou", „E cerul încă plin de stele, şi cîmpul încă plin de roze" şi: „Dar dintre flori şi dintre stele nimica nu va fi clintit", ca să nu mai vorbim de paralele strict decorative: „Întregi sisteme de nebuloase siderale / Răsar din lumile spectrale / Ca ofilite crizanteme" (*Sub stele*). Noaptea de mai e un mesager cosmic şi totodată leagănul voluptăţilor florale: „Şi-această noapte fericită la gîtul ei cu sălbi de astre / S-a coborît pe flori roz-albe şi pe pădurile albastre".

Totul se subordonează unei unice forţe (*energie*, spune Macedonski), care le ordonează şi pe cele de sus şi pe cele de jos. Ne aflăm în faţa unui panteism care confundă puterea supremă cu legea supremă a naturii. Poetul explicitează, apelînd la mai sus pomenitele simetrii: „Se pare c-o legătură / Este-ntre cer şi pămînt! / Cerul nu este natură? / Natura, Dumnezeu sfînt? / (...) Totul la Tot se supune. / Şi iarba care se-nclină, / Şi astrul luminător, / Şi vîntul care suspină, / Şi rîul tînguitor! / Şi stelele nenumărate / Cu lumile nemăsurate, / Şi florile care-nfloresc / Pe văile care rodesc!".

Natura fiind ea însăşi un imens caliciu (atins de polenul cosmic), se confundă, prin reducţie, cu *floarea*, văzută ca început de ciclu sexual, ca loc al sintezei seminale. Roza, floarea-obsesie a lui Macedonski, are legături vagi cu o binecunoscută şi banalizată heraldică a iubirii, a iubirii pure, mistice. În general, floarea *unică*, floarea *simbolică*, ca obiect ce ţine locul altui obiect, acesta din urmă fiind fiinţa iubită, floarea ca semn ce marchează, deci, o *absenţă* şi, prin aceasta, o realitate intangibilă, nu-l interesează pe Macedonski.

Rozele trezesc, în primul rînd, voluptăţi copioase. Accentul cade o dată pe cantitatea (uneori enormă) şi, a doua oară, pe violenţa surselor de excitaţie: „Urcînd pe pomi, zîmbind pe casă, / Se surpă rozele grămadă, / Sau întocmesc cîte-o cascadă / Pe vreo alee mai retrasă. / Parfumul lor purtat în stradă, / Întinde-a lui subţire plasă... / Urcînd pe pomi, zîmbind pe casă, / Se surpă rozele grămadă".

Mirosurile florale sînt, bineînţeles, afrodisiace. Macedonski vorbeşte de un „parfum mascul", de „arome sălbatice şi muşcătoare" ce „musculatura o reîncarcă de vigoare". Parfumul aceloraşi roze are tăria unui gaz toxic ce schimbă proprietăţile ambientului: „Se clatină parcă lumina, / Un sunet e simplu murmur". Aerul devine greu, capătă o bizară materialitate, devine un mediu dens în care mişcările sînt lente, ca într-un lichid: „Miresme plutesc prin grădină, / Iar roua deşiră mărgele / Pe roze bogate şi grele, / Ce-abia mai pot capul să-şi ţină".

În exemplele de mai sus se observă o hiperbolizare a cantităţii (cascade de roze), apoi a intensităţii odorifice care ajunge să deformeze percepţia. Atracţia erotică devine un fel de transă erotică. Datorită excesului, parfumul are o dublă funcţie, de excitant şi de stupefiant, aşa cum şi stimulii optici (lumina) asociază excitaţiei halucinaţia: „Ce roză ai! Parfumul ei îmbată – / Ascunzi sub ea plăceri nemaisimţite". Aceste „plăceri nemaisimţite" provoacă stări noi, necunoscute, anormale, care schimbă condiţia fiinţei, transportînd-o într-o lume paradisiacă: „În moartele vremi, mă-mbătară, / Cînd fragezi şi primăvărateci, / În ei mă sorbiră extatici, / Şi pe-aripi de rai mă purtară / În crini e beţia cea rară". Transa hipnotică produsă de mirosul florii este metafora extazului erotic care deschide porţile unei lumi bizare, unde îndrăgostitul ajunge cu simţurile sale, cu trupul şi nu doar cu închipuirea.

Roza şi crinul sînt ipostazierile florale ale celor două sexe. Prima ar reprezenta esenţa feminităţii prin eflorescenţa suprapusă care ascunde caliciul, prin gingăşia catifelată, epidermică a petalei, prin fragilitate şi grabnica trecere a frumuseţii. Parfumul suav-dulceag semnifică atracţia

pasivă, insinuantă, în vreme ce culoarea (de regulă roşie la Macedonski) e ostentativ-aţîţătoare, avînd conotaţii în sfera sangvinului.

Crinul este masculin. Cupa sa adăposteşte „staminul aprig" şi bogat în polen, lujerul e lung, drept şi puternic, terminat cu o eflorescenţă închisă ce completează sugestia falică. Parfumul, ambiguu, amestecă mierea cu piperul. Semn al unei sexualităţi puternice, nu mai puţin al unui stimulent eficace (în Orient trece drept afrodisiac), crinul a devenit, prin generalizare, simbolul stirpei viguroase, transmise pe linie masculină, motiv pentru care s-a impus ca semn heraldic al regalităţii. Mirosul crinului e greu, viril, desfătările pe care le produce sînt resuscitante, impetuoase, provoacă, am văzut, levitaţia: „Şi pe-aripi de rai mă purtară".

În sfîrşit, semantica florii nu pierde din vedere un alt înţeles, tradiţional, de *castitate*, sens, mai bine zis moment raportat în mod necesar la cel opus: fecundarea. Loc de întîlnire a virginalului şi prolificului, floarea ar semnifica o miraculoasă unire a contrariilor într-o emblemă a frumuseţii la apogeu, neatinsă şi virtualmente rodnică, într-un unic moment din ciclul biologic care înseamnă deopotrivă *azi* (clipa frumuseţii, clipa desfătării) si *mîine* (proliferarea, rodul).

Într-adevăr, semantica florii e construită pe o foarte, am spune, consistentă şi iradiantă ambiguitate. Culorile, emanaţiile odorifice sînt *mijloace de seducţie* care vin în contradicţie cu starea fundamentală a florii: *neprihănirea*. În acest punct ambiguitatea ia înfăţişarea unui paradox: fiecare dintre cele două calităţi o neagă pe cealaltă, neputînd însă exista una fără cealaltă, mai mult decît atît – se confundă: castitatea apare ca mijloc de seducţie.

Aşa cum serbările arhaice ale fertilităţii culminau cu orgii în care fecioara devenea curtezană, marcînd prin aceasta refuzul sterilităţii, tot astfel existenţa şi metamorfozele florii vorbesc de necesara contopire a virginalului şi sterpului cu maculatul şi prolificului. Noţiunea de maculare trebuie desprinsă aici de orice conotaţie depreciativă, ea se referă la negarea albului ca semn al aceleiaşi sterilităţi.

Floarea se leagă de ideea de *înnoire*, de *început*, deci de castitate nu absolută, ci pe punctul de a fi înlăturată. Desfătările florii sînt, înainte de toate, desfătări promise. Transferul acestor sensuri în planul general al eroticii lui Macedonski se impune de la sine. Personajul-obsesie al poveştilor sale de amor este fecioara.

Castitatea face parte din regula generală a jocului, castitatea feminină în primul rînd, dar şi cea masculină (vezi *Thalassa*). Această condiţie nu derivă din idealizarea personajelor, din nevoia de a le aplica în deja

pomenita morală creştină, pentru care neîntinarea e prima condiţie a sanctificării. Există o reverie a vîrstelor dintîi care traversează întreaga operă a lui Macedonski, o privire aţintită către zorii fiinţei şi ai civilizaţiei. Motivaţiile, mai mult decît romantice, ale acestei regresiuni nu le discut acum, vreau doar să menţionez că obsesia virginităţii se integrează în motivul mai larg al *iniţialului*.

Aşadar, fecioara (ca şi floarea) reprezintă *începutul*, „dimineaţa" erosului. Şi nu e vorba de matinalul rece, crud, ci de acela care se deschide către pîrgul amiezii, către fertilitate. Inocenţa feciorelnică – şi acesta este lucrul esenţial – e bîntuită de *visări genesiace* (sînt cuvintele poetului) în ea distingem aspiraţia spre desfătare, spre împlinire erotică. O poezie scrisă la 18 ani portretizează (convenţional) fecioara-floare pe fundalul unei naturi în plină polenizare: „Vin frumoasa copiliţă, / Dă-mi guriţă! / Dă-mi guriţă s-o sărut. / Tu eşti floare, eu albină... / O, vergină / Dă-mi parfumul cel plăcut".

Faptul că virginitatea apare ca un nonsens rezultă din simplul raţionament că a fi steril înseamnă a fi contra naturii; fertilitatea şi, prin extensie, iubirea înseamnă o integrare în ordinea cosmosului, în devenirea lui perpetuă, o devenire – şi aici Macedonski depăşeşte raţionamentul simplu – brutală, care descătuşează energii care înfrînge împotriviri, care supune pentru a înălţa.

Idilele brutale sînt lămuritoare din acest punct de vedere. Ritualul ademenirii fecioarei evită să apeleze la stratagemele clasice ce profită de ignoranţă şi naivitate; el *iniţiază*, invocă legile sacre ale firii în manifestarea lor violentă: „Şi geaba vrei să fugi, copilă, din nou e-n aer roz ş-albastru, / Nu e lumesc a fi vestală, nici pămîntesc a fi sihastru: /Polenul trebuie să cadă pe al bobocului pistil, / Staminul aprig să se-mpingă răzbind caliciul ostil. (...) / Nu eu azvîrl sub mascul ţeapăn înfricoşate castităţi, – / Natura e nesăţioasă de bestiale voluptăţi".

Aceeaşi zădărnicie a castităţii absolute o regăsim şi în invocaţia liminară din *Noaptea de mai*, poem care, în întregime, glorifică forţa reproductivă a naturii: „Vestalelor, cînd în picioare altarul vostru s-află încă, / Şi primăvara cînd se-ntoarce şi astăzi ca şi alte dăţi, / Şi preschimbat cînd nu se află pămîntul falnic într-o stîncă, / De ce v-aţi reurca în sfera abstractelor seninătăţi? / Închisă dacă vă e lumea, recoborîţi-vă-ntre roze". Aici apare foarte limpede ideea fertilităţii văzute ca fatalitate; cîtă vreme pămîntul nu e sterp, de ce fiinţa ar fi altfel? Din nou castitatea se află în imediata apropiere a actului care o neagă, situaţie echivocă surprinsă printr-un maxim efort de concentrare a imaginii: „Şi-n noaptea blondă ce se culcă pe

cîmpeneşti virginităţi / Este fioru-mpreunării dintre natura renăscută / Ş-atotputernicia Veciniciei" etc.

Virginitatea înseamnă două lucruri: *intactul* şi *obstacolul*. „Fioru-mpreunării", de care vorbeşte poetul, subînţelege noul (natura înnoită, floarea, fecioara), dar şi o necesară opoziţie care să provoace, să sporească pînă la brutal vigoarea masculină. Virginalul trezeşte energii impetuoase... „Eternul feminin" macedonskian se confundă cu femininul *iniţial*, căruia îi este revelată condiţia prin violenţă. Aşa se face că din ritualul iubirii lipsesc gesturile afectuoase, mîngîierile, „vorbele dulci" şi, în general, tot ceea ce ţine de limbajul (gestual ori verbal) al adoraţiei. Iubirea este în bună măsură o ceremonie atroce.

Inocenta Caliope, ademenită de trupul gol al bărbatului, provoacă o forţă distrugătoare, un veritabil cataclism: „Cărnurile ei sfîşiate ţipau zadarnic. Un nou vîrtej o luă pe limbile de foc şi o ridică de la pămînt. Pereţii, jertfelnicul pe care era răstignită, tavanul se puseră în mişcare şi, ameninţînd-o şi sfîrşind-o, luîndu-i văzul şi răsuflarea, o îmbrînciră cu capul în jos într-o vîltoare de întuneric roşu".

Feţii-frumoşi şi zburătorii din visele feciorelnice sînt îmbrăcaţi în zale, sînt adevăraţi războinici: „În visul tău de-azi-noapte superb de forţă brună, / sînt eu care prin cuget nălucă am intrat, / Cu gladiul vigoarei sînt eu ce-am fulgerat / O roşie splendoare pe corpul nins de lună". În *Stepa*, fecioara e „nimicită sub triumful masculin", altundeva o „gentilă inocenţă" e răpusă de „brutala ţepenie", sîngerînd sub „izbînzi trufaşe". Virginalul ascunde în el dorinţa de a fi negat cu brutalitate.

Nu-i greu de observat, aşadar, că fecioara şi floarea pun frumuseţea într-o ecuaţie ce exclude contemplativul, idealizarea, deci situarea într-o suprarealitate. Farmecul lor vine din amestecul de candoare evidentă şi senzualitate latentă, abia stăpînită, amestec incitant, stimulator de pofte profanatoare. Simbolistica florii şi implicit a castităţii scapă de sub controlul drastic al mentalităţii potrivit căreia şi una şi cealaltă ar fi purităţi imuabile, deci excepţii de la ordinea firii.

6

Detaliul spaţial cel mai semnificativ al naturii macedonskiene văzută în relaţia sa cu eroticul este *grădina*. Raportate în acest topos simbolic, însăşi simbolistica floralã şi, implicit, cea erotică, capătă coerenţă şi proeminenţă.

A spune că Macedonski este poetul florilor, al grădinii este un loc comun, cum însăşi grădina este un *loc comun* în creaţia sa. Nu o putem trata drept cadru ori prelungire a fiinţei intime, ca la romantici, deci ca semn complementar. La fel, dacă am privi-o drept cutie de rezonanţă, ar fi tot un *semn* exterior, chiar un intermediar, aşa cum este corpul viorii în raport cu strunele.

Pe Macedonski nu-l interesează grădina ca *topos exotic*, prin aceasta înţelegînd o realitate-refugiu, un tărîm virgin şi tainic care absoarbe eul aflat în criză. N-o vede ca loc de reculegere şi nici ca altar, ca spaţiu de efuziuni mistice. Nu este nici unul dintre multe alte locuri pe care proteica ficţiune romantică le-a integrat într-un univers-alternativă. Grădinile lui Macedonski se impun a fi raportate – ca şi natura în întregime – la eros, dar nu numai la eros. Ele iradiază o veritabilă constelaţie simbolică.

Meteorologic vorbind, grădina trăieşte o neîntreruptă primăvară, o eternă noapte de mai, un anotimp al gestaţiei. Strict geografic, preferinţele poetului merg către Orientul arab, către „raiul de grădini" care este Bagdadul, spre grădina lui Saadi, sau, mai aproape, spre *Ceşmigi*, unde culorile trandafirilor se mişcă pe „ritmuri persane". În cîteva piese din *Poema rondelurilor* găsim şi grădinile Orientului extrem.

Diferenţa dintre un spaţiu şi celălalt se distinge cu remarcabilă claritate. Grădinile islamice sînt pline de fast, sînt lăcaşuri ale plăcerilor copioase, de unde şi intensitatea cromatică, dar mai ales greutatea parfumurilor. Sînt grădini narcotizante: „De roze e beată grădina / Cu tot ce se află-mprejur: / E beat şi cerescul azur, / Şi zîzîie, beată, albina. // Se clatină parcă lumina, / Un tunet e simplu murmur. – / De roze e beată grădina / Cu tot ce se află-mprejur".

În schimb, în grădinile Chinei şi ale Japoniei plăcerea cîştigă în subtilitate prin proiecţia ei pe ornament. Macedonski ilustrează prin cuvînt, verbalizează admirabil stampele şi desenele de pe porţelanuri: „O crizantemă în mişcare / E-mpărăteasa strălucită / Printre roşiatica-nserare / Peste grădină răspîndită. / Minune-abia închipuită, / Şi mai mult mică decît mare, / O crizantemă în mişcare / E-mpărăteasa strălucită".

În *Moartea lui Dante Alighieri* găsim grădina paradisiacă, acel „verde labirint" unde înfloreşte cireşul şi se înalţă semeţe lalelele (prima – floare--femeie, a doua – floare-bărbat). Însăşi Insula Şerpilor se identifică, am văzut, cu grădina raiului.

Există, aşadar, o analogie între mitul genezei şi ceea ce a devenit mitul poetic al grădinii, o punte de legătură care nu-i alta decît erosul. Şi puntea

aceasta e aruncată şi spre alte repere mitologice: serbările nupţiale ale lui Zeus şi ale Herei au avut loc în Grădina Hesperidelor (simbol al fecundităţii ciclice), zeul grădinii fiind Priap însuşi.

Spaţiul horticol are, în raport cu erosul, o dublă funcţionalitate: el este alcov (cuib al plăcerilor) şi totodată pat de nuntă (loc al iniţierii şi al perpetuării). El apare deci ca *topos* ideal al iubirii, tocmai pentru că nu desparte plăcerea de rod, de creaţie, prin aceasta fiind şi spaţiu ideal al poeziei. Asociată prin tradiţie sexualităţii feminine (pămîntul-femeie), grădina impune imaginea extazului erotic (jocul formelor, beţia de culori şi de parfumuri) şi totodată a gestaţiei provocate de semnul celest, solar, prin excelenţă masculin. În general, se poate spune că elementele cele mai reprezentative, pentru Macedonski, ale ordinii cosmice sînt tocmai vegetalul şi solaritatea. În jurul lor gravitează toate celelalte motive.

Pe autorul *Florilor sacre* nu-l interesează în primul rînd flora spontană, dediţeii, viorelele, ghioceii, toporaşii lui Alecsandri, aşa cum străin îi rămîne codrul eminescian cu necuprinsul şi întunecimile sale. Natura stihinică nu atît îl lasă insensibil, cît îl incomodează prin imprevizibil şi, am spune, prin ceea ce are ea obscur, ocult. Sublimul apare ca o trăsătură deformatoare, teama provocată de misterele firii e socotită o reacţie inestetică. În general, poetul ocoleşte taina, pentru el legile universului şi ale firii sînt clare, motiv pentru care îi şi place să aducă totul în prim-plan, la lumina zilei. *Evidenţa*, poate chiar excesul de expresivitate îl tentează în primul rînd.

Cînd apare, totuşi, codrul oferă o privelişte foarte puţin romantică. O „selbe întunecoasă" interesează, înainte de toate prin ceea ce are ea feeric. Accentele pe care le pune lumina sînt puternice. Poetul reţine din peisaj cu deosebire ceea ce îi desfată simţurile, adică: „a filomelei cîntare armonioasă", „murmurele apei cristaline", „razele lunei, plăcute ş-argentine", „a stelelor lumine" şi, bineînţeles, „aerul îmbălsămit de flori".

Văzut în lumina zilei, decorul silvestru resuscită ambianţa basmelor cu „a codrului frumoasă zînă" sau, mai frecvent, aceea a idilei, cu ciobanul care păstoreşte ca în „vremuri clasice de simplu". În cele din urmă, pădurea se reduce la un „peisaj" acustic, al cîntecului izbăvitor: „Spre soarele ce se ridică să cînt cu frunzele ce cîntă, / Cu paserile modulîndu-şi concertul lor neîntrecut, / Cu şoptitoarele izvoare ce-n armonie se frămîntă / Pe patul de-albe pietricele ce le e vecinic aşternut".

Revenind de unde am pornit, ar fi de spus că natura şi, în general, spaţiul macedonskian stau sub lumină puternică (excepţia, în fapt falsa excepţie a *Nopţilor*... va fi discutată la momentul potrivit) ce pătrunde peste

tot, reducînd la maximum obscuritatea, incertul, necunoscutul, misterul şi, prin extensie, tot ceea ce aparţine meta-fizicului. Natura, repet, se supune unei *ordini*, ea e percepută, într-adevăr, ca domeniu cosmic, deci ca semn al armoniei.

Spaţiul horticol nu reprezintă ipostaza tipică a naturii, cîtă vreme presupune o intervenţie din afara ei, o intervenţie ce se vrea o ajustare a ceea ce este spontan. Grădina înseamnă *natură amenajată*. Dezordinii naturale, omul îi opune o ordine dirijată către anume efecte, o *ordine artistică*. Grădina este şi ea o realitate echivocă, naturalul stă alături de ceea ce-l neagă – artificiul. Ea are o dublă funcţie: generativă şi decorativă.

Intervenţia omului are în vedere atît vegetaţia propriu-zisă (sortarea plantelor, dispunerea lor în ambient, arhitectura vegetală ca atare) cît şi interpunerea unor repere confecţionate care intră în dialog cu naturalul: pavilioane, scări, chioşcuri, fîntîni etc.

Un preludiu în proză la *Noaptea de decemvrie*, intitulat *Meka şi Meka* oferă imaginea-tip: „Grădina o cunoşti (...), colinzi printr-însa şi nu-i dai de fund. Apele gîlgîitoare-n havuzuri de potir roşu, în havuzuri de matostat şi marmură (...), de astăzi încolo pentru tine vor cînta. Pîraiele ce-o şerpuiesc domoale sub sălcii pletoase, (...) guralive şi vesele de-a lungul poienei verzi, smălţată cu flori pembe, cu flori liliachii şi albe, de-a lungul poienei verzi, aşternută ca un covor de Persia, de astăzi încolo, pîraiele ce-o şerpuiesc numai pentru tine vor schinteia în soare, cu solzii de aur ai peştilor, cu nesipul de aur al fundului, cu solzii de aur ai peştilor, cu nesipul de aur al fundului". Artificiului obiectual îi corespunde, după cum se vede, artificiul lingvistic – repetiţia.

Vegetalul ajunge să fie concurat de abundenţa construcţiilor, a podoabelor, care, în cele din urmă, transformă elementele naturale în accesorii. În prim-plan stă construcţia, căreia i se subordonează totul, inclusiv înflorirea pomilor, creşterea ierbii etc. Iată *Rondelul pagodei*: „Umbra pomilor, mişcată, / O dezbracă, virginală, / De mari fluturi sărutată / Pe-o movilă-artificială, // Picurînd, diamantată, / Porţelanul roz i-l spală / Roua tainic deşirată / Pe faţada sculpturală, – / De mari fluturi sărutată". Umbrele copacilor şi roua nu fac decît să purifice („dezbracă" şi „spală") „porţelanul roz" şi „faţada sculpturală", prin aceasta sporindu-şi *proeminenţa*.

Efectul de potenţare acţionează însă mai cu seamă în celălalt sens. Prin asocierea dinamicii rebele a formelor naturale cu geometriile manufacturii, Macedonski amplifică vitalitatea celor dintîi. Instinctul primar, agitat şi pripit cunoaşte voluptăţi transfiguratoare. Pe scurt, artificiul sporeşte

senzualitatea, vibraţia erotică a poeziei. Ca element de contrast „steril", el pune în evidenţă fertilitatea. Grădina ideală ar fi *oaza*, unde vegetaţia creşte luxuriantă, în spaţiu închis, înconjurat de întinderile sterpe ale deşertului: „De pe-o terasă înflorită / Privirea mea se pierde-n cale / Sub frunzătura-nchipuită / Şi schinteind de portocale. // Fîntîni de apă săritoare, / Ar răcori-o-n orice clipă / Cu picături nălucitoare / Ce-n urmă-n limpede izvoare / S-ar scurge leneş sau în pripă. // Iar împrejur de-acea grădină / Nimic, nimic decît pustie".

În general, artificiul din poezia lui Macedonski trebuie văzut din această perspectivă a dependenţei sale de naturalul pe care în permanenţă îl relevă. Ne aflăm în faţa unei relaţii verificabile în mai toate textele de maturitate, inclusiv în cele considerate a fi parnasiene. În *Ospăţul lui Pentaur*, bunăoară, bucatele de pe o masă opulentă îşi sporesc savoarea şi frăgezimea prin etalarea savantă, printr-o veritabilă arhitectură culinară, printr-o „rînduială (...) de meşter plăsmuită", printr-o ordine bineînţeles artificială, determinată de criterii estetice: „Raci de mare ce spăimîntă, stridii cu mărgăritari, / Avînd dreptul fiecare dintre scoica siluită / Să ia boaba încleştată în calcariile tari".

Prin alăturarea la naturalul viu, formele manufacturii îşi pierd hieratismul, capătă o subtilă vibraţie; sfincşii de pe aleile templelor „s-odihnesc cu moliciune printre flori de trandafiri", aşa cum în superbele palate ale Bagdadului, ce cresc în umbra protectoare a florii de lotus, palpită discrete voluptăţi.

Aşa-numita epocă parnasiană a creaţiei macedonskiene pune cei doi termeni în maximă opoziţie, accentuîndu-i. Supleţea şi armonizarea savantă a formelor sînt mai puţin rodul calculului perfect şi al dorinţei de a contempla perfecţiunea rece şi mai mult expresia unei senzualităţi superrafinate care, se înţelege, gustă numai efecte rare. Narcisismul formei presupune, evident, o inocentă „perversitate".

Rondelurile florale, spre exemplu, sînt rezultatul unei alchimii senzuale. *Rondelul crinilor*, socotit a fi una din performanţele absolute ale spiritului parnasian, nu face decît să nege autoritatea glacială a perfecţiunii, acea armonie înţepenită în exactitatea micronică a liniilor, a curbelor, a volumelor. În primul rînd, albul virginal, rece, începe să palpite graţie impecabilei strategii a corespondenţelor. Construcţia sonoră – sprijinită pe aliteraţia vocalică, în *i*, – intensifică mallarméean acest alb, îl „isterizează", dar nu-l păstrează în limitele sterilului, ci-l duce dincolo, spre incandescenţa solară: „În crini e beţia cea rară: / sînt albi, delicaţi, subţiratici – / Potirele

lor au fanatici - / Argint din a soarelui pară", ca să nu mai vorbim de efectul puternicelor excitaţii olfactive. A se observa că eflorescenţa crinului, numită cu un singur cuvînt, potire, sugerează simultan *forma* lucrată, orfevreria, şi *conţinutul* aţîţător, licoarea. Cei doi termeni se confruntă luminîndu-se puternic unul pe celălalt, spre a se contopi într-o adevărată „poemă a extazului".

În concluzie, prezenţa artificiului nu se datorează atît unei mentalităţi meşteşugăreşti (există şi aşa ceva la Macedonski), cît dorinţei de a hiperboliza indirect forţele vitale, de a le *domina* prin contrapunerea formelor confecţionate, expresie a voinţei creatoare.

Sinteza aceasta în care extremele se evidenţiază reciproc subînţelege existenţa unei diversităţi şi a unor adversităţi stranii. Grădina însăşi are o configuraţie bizară, în sensul că adună lucruri în realitate greu de găsit împreună: trandafiri agăţători şi nuferi strălucind pe lacuri, din nou trandafiri ce cresc în poieni şi pe cîmpii, izvoare limpezi şi fîntîni, flori de cîmp şi crini, columbe şi privighetori. *Noaptea de mai*, la fel, înfăţişează o natură extrem de compozită, chiar în reperele ei majore: cîmpul plin de roze şi de liliac înflorit, pădurea, dealurile (clasice), stîncile, smîrcul văii. Sînt, toate, piese ale unui vast decor, ale unui decor multifuncţional, care alcătuiesc un *topos*-sumă, un *topos* simbolic, un *topos*-invenţie.

Artificiul abundent atestă existenţa unei voinţe creatoare paralele, evident orgolioase, care corectează, înfrumuseţează, cu un cuvînt, organizează altfel ceea ce natura însăşi a creat. Ficţiunea îşi impune lucrarea şi o face nu înlocuind naturalul, ci absorbindu-l şi conferindu-i virtuţi estetice. Grădina este locul unde clocotul, imensa gestaţie a naturii lasă să se audă zvon de cîntec.

În ambianţa horticolă iubirea sublimează în sunet de liră. În emblema tradiţională a poeziei, alături de harpă Macedonski aşază floarea, spunînd despre poet: „Al său cîntec ca sideful străluceşte şi vibrează / Mai curat decît un ţipăt de cristal armonios / Ca un ţipăt de vioară sub arcuşul melodios". Analogia dublă, strună-femeie şi arcuş-bărbat, reflectă relaţia *eros-melos*, echivalenţa dintre suspinele dragostei şi vibraţia muzicală. Abundenţa sinestezică, senzualitatea imaginii sînt semnele transmutaţiei instinctului erotic în creaţie, a forţei impetuoase în calmul beatitudinii. Grădina este creuzetul unde se produce alchimia verbului născut din iubire, unde e relevată legătura genetică dintre *eros* şi *logos*. Cum spuneam la începutul capitolului, grădina lui Macedonski nu este un *topos exotic*, ci, putem adăuga acum, un *topos estetic*.

Artificiul introduce în ordinea naturii ordinea artei, expresie a voinţei creatoare. Aceste două lumi a căror divergenţă iniţială îi subliniază fiecăruia specificul, ajung să se interfereze şi să coexiste. Generativul şi decorativul devin două realităţi pe deplin comparabile.

Natura lui Macedonski are înfăţişarea unei grădini mirifice, este o construcţie în imaginar. Este spaţiul ideal unde impulsul erotic proiectat pe artefacte şi potenţat de ele, dobîndeşte o dimensiune nouă: instinctualul agitat, purtînd în el energiile fertilităţii, se metamorfozează în plăcere transfiguratoare. Ne aflăm în faimoasele grădini suspendate, loc al voluptăţilor amplificate prin savante artificii. Constructorii au învins gravitaţia, vegetaţia a fost smulsă de pe sol şi adusă mai aproape de cer, tot aşa cum plăcerea erotică ajunge să-şi piardă trupul ce a născut-o pentru a ridica fiinţa purificată în tării.

7

Ce l-a împiedicat pe Lovinescu să desluşească – măcar atît! – în această poezie chipul lui Eros? Cum se face că un principiu de organizare poetic care fixează o perspectivă esenţialmente erotică asupra lumii să fi rămas străin criticului? Cum se face că limbajul acut sensibilizat, de o senzualitate paroxistică, uneori, să nu-i fi spus nimic? Ce n-a ajuns să cunoască Lovinescu din poezia lui Macedonski pentru a face din ea excepţia de la regula pe care, de fapt, o reprezintă? Să ne amintim: „Macedonski reprezintă cazul rar al unui poet liric ce n-a cîntat amorul şi n-a cunoscut, aproape, nici un fel de pasiune".

Aş încerca să răspund mai întîi la ultima întrebare. E posibil ca Lovinescu să nu fi cunoscut *Idilele brutale*, tipărite în *Literatorul*, dar omise de autor în volume. În aceeaşi situaţie se află şi *Thalassa*, nu însă şi *Le Calvaire de feu*, comentat la apariţie. Admiţînd totuşi că Lovinescu s-a limitat la cărţile de versuri apărute în timpul vieţii poetului, *Flori sacre* fiind ultima, răspunsul său categoric sfidează evidenţele şi rămîne fără argument. De altfel, Lovinescu nu-şi propune să aducă vreun argument. El nu comite una din acele erori tolerabile, acceptate unui critic mai ales atunci cînd se pronunţă asupra contemporanilor, el ignoră o simptomatologie netă şi persistentă.

Situaţia s-ar simplifica mult, dacă am reduce totul la o receptare deficitară, fie şi favorizată de o cunoaştere incompletă a textelor. Amintita sfidare a evidenţelor, întărită de absenţa oricărui dubiu, indică mai mult, dacă nu chiar altceva decît o funcţionare defectuoasă a percepţiei critice; e vorba de o inadecvare a acesteia la obiect, de plasarea ei într-un unghi din care obiectul se înfăţişează incomplet şi deformat. Lovinescu *nu vede* erosul macedonskian pentru că înţelege prin eros altceva decît înţelege poetul. Pe scurt, ne aflăm în faţa unei inadvertenţe de sensuri corespunzătoare unor mentalităţi diferite.

Criticul a judecat în funcţie de un *model* erotic, de sorginte platoniciană, de care poetul se distanţează categoric. Acest model cristalizat de Evul Mediu creştin asimilează pasiunea cucerniciei, extazul „delirului divin", acelei „aspiraţii luminoase" (Denis de Rougemont) care confundă fiinţa iubită cu divinitatea, iar dorinţa cu acel „elan religios" ce rîvneşte realizarea unităţii absolute cu spiritul suprem. În asemenea împrejurări obiectul pasiunii se decorporalizează, pasiunea ca atare nu e senzaţie, ci spirit, ea nu posedă, ci sacralizează.

Prototipul feminin pentru o astfel de iubire este *donna angelicata*, copie a preacuratei. Disocierea categorică între patima trupească şi mistica sufletului, între infern şi paradis, între Don Juan şi Tristan (cum spune acelaşi Rougemont), între curtezană şi „madona dumnezee" e în logica lucrurilor. Interogaţia – retorică – a lui Platon se menţine în actualitate: „Dar ce zicem (...) despre omul căruia îi e dat să contemple frumuseţea luminoasă, curată, neprihănită, nu pe cea plină de carne şi coloraţie omenească, sau de cîtă altă zgură a firii muritoare?". Acest om ar fi modelul civilizaţiei europene din era creştină, model ce se dovedeşte a fi deosebit de rezistent mai ales în planul concepţiei despre eros.

Îndrăgostitul îşi sanctifică iubita, act prin care o transformă într-o mare absenţă şi într-o fiinţă pururi neprihănită. Sentimentul iubirii se confundă cu aşteptarea şi asceza, plăcerea cu memoria ori cu speranţa, actul iubirii cu himera. Cînd există, totuşi, o identitate pămîntească a femeii adorate, ea e raportată la acea imagine idolatrizată care preexistă ca tipar ideal. Dintr-un motiv sau altul (decepţie, depărtare, moarte, lume potrivnică etc.) cele două contururi nu se suprapun, astfel încît dragostea are în ea ceva iremediabil tragic. Ea nu împlineşte, ci scindează. Îndrăgostiţii sînt mereu neliniştiţi, mereu ameninţaţi, rîvnesc la o salvare care întîrzie, cu un cuvînt avatarurile erosului derivă din suferinţa existenţei terestre ce-şi aşteaptă mîntuirea.

Romantismul conferă acestei mentalităţi un patetism fără precedent, cristalizînd un *cod cultural* greu de subminat, mai ales că se află în consens cu o mentalitate, cu o morală, cu o conduită de existenţă puternic înrădăcinate în lumea modernă. Cuplul de îndrăgostiţi va fi un cuplu „mistic", vegheat în desfrîul său trupesc de Satan, iar în pasiunea spiritului de Dumnezeu. El are de ales întotdeauna între o tutelă şi cealaltă. Chipul femeii este, de asemenea, fie satanic, fie divin.

Suspendat între infern şi azur, între real şi imaginar, între aici-acum şi acolo-atunci, acest cuplu problematizează dragostea, o transformă într-o dilemă spirituală, într-un caz de conştiinţă, într-o aventură a afectivităţii bulversate. Erosul capătă o aureolă de complexitate care, implicit, dispreţuieşte sau camuflează plăcerea, bucuria simţurilor, care eludează sexualitatea şi incriminează acel hedonism inevitabil oricărei mari pasiuni.

Literatura absoarbe integral această problematică, mai mult, contribuie la transformarea ei în mit. Ceea ce iese din tipar apare ca insuficienţă, ca *imoralitate* (astfel vorbeşte Lovinescu despre *Le Calvaire de feu*), în cel mai bun caz ca o curiozitate. Critica literară, afirmată ca domeniu autonom şi ca exerciţiu profesionist către a doua jumătate a secolului trecut, se sincronizează tocmai cu o astfel de literatură, se raportează fatalmente la ea, şi-o asumă cu mitul ei cu tot. Pînă foarte tîrziu iubirea este văzută prin modelul ei romantic.

Lovinescu nu face decît să confirme o regulă a receptării. Cu atît mai mult cu cît la sfîrşitul secolului trecut viziunea lirică asupra erosului este pecetluită de geniul lui Eminescu. Mai apoi, a înflorit epigonismul aceluiaşi (care intona romanţios şi distonant variante ale celebrului refren „Tu trebuia să te cuprinzi de acel farmec sfînt / Şi noaptea candelă s-aprinzi iubirii pe pămînt"). În asemenea împrejurări era foarte greu chiar şi pentru un critic tînăr, ademenit mai mult decît alţii de nou, să privească de pe celălalt versant de unde perspectiva se înfăţişează în mod diferit.

Contrar, aşadar, unei concepţii puternic înrădăcinate în mitologia erosului occidental, potrivit căreia omul iubeşte pentru a cunoaşte voluptatea suferinţei şi umilinţa adoraţiei mistice, concepţie devenită un fel de stereotip graţie culturii iradiante care a propagat-o, Macedonski vede în iubire afirmarea energiilor vitaliste, a dorinţei de a domina. Suspinele şi lacrimile, idealizarea femeii, adoraţia platonică rămîn străine structurii sale virile, posesive, lucru confirmat chiar de modul stîngaci în care le urmează uneori, epigonic, reţeta; cum am arătat, nefericirea cuplului apare atunci cînd se

termină idila şi el se supune canoanelor romanului sentimental, concesie făcută, indiscutabil, modei.

Acest cuplu trăieşte din plin „zilele de aur", „noaptea de mai" a existenţei sale, conformîndu-se ciclurilor biologice şi cosmice. El este, deci, subordonat devenirii naturii în întregime, reflectîndu-i fidel metamorfozele. Fericirea lui se leagă nu numai de plăcerea propriu-zisă, ci de plăcerea ca act zămislitor. „Taina fericirei", pe care o simt ca pe un fior florile grădinii, este ritualul fecundaţiei. Speculînd o etimologie, se poate spune că Macedonski atribuie adjectivului *fericit* unul din sensurile iniţiale ale lui *felix-cis*: acela de *fertil, prolific*.

Iubirea este, în acelaşi timp, subordonată puterii, prin ea puterea devine manifestă. Lipsesc din erotica lui Macedonski preludiile platonice, gesturile lor cuviincioase, momentele sterile, ea se îndreaptă rapid spre actul care o defineşte esenţial. De aici impudoarea, amoralismul ei, de aici legitimitatea plăcerii dincolo de normele impuse de distanţarea mistică. Ca manifestare a instinctului puterii, iubirea îşi caută sălaş în pasionalul fizic, în brutalitatea lui. Macedonski ştie că unul dintre fiii Afroditei este Priap. Bărbatul nu idolatrizează, ci domină. Femeia nu-şi apără candoarea, ci, mînată de dorinţa „de a fi învinsă", i-o oferă ca pe un trofeu. O poezie în limba franceză (cu accente baudelairiene, de altfel), publicată în volumul *Bronzes* poate fi ataşată *Idilelor brutale*, cu precizarea că de astă dată e vorba de o confesiune feminină, de o semnificativă impudoare: „Oh, je t'aime, prends-moi, triomphal et superbe; / Mes seins écrase-les comme on écrase l'herbe / Grec impur, assouvis ton insolent désir; / Sois la farouche faux et je serai la gerbe, / Je veux mourir sous ton spasme et pour ton plaisir".

Dincolo de realitatea cuplului, erosul trebuie căutat, cum am arătat, în realitatea limbajului. Iubirea este vertijul provocat de o senzitivitate dezlănţuită, actul rostirii poetice, analog celui erotic, devine expresia dorinţei şi a narcozei provocate de ea. Erosul apare mai rar ca motiv liric propriu-zis, el este însă peste tot prezent ca senzaţie a cărei acuitate ajunge adeseori la paroxism. Acelaşi eros, reflectat în senzualitatea verbului, ne face să înţelegem corect relaţia dintre opera lui Macedonski şi tendinţele avangardei simboliste.

Drept concluzie a discuţiei se impune simplificarea lucrurilor în următorul sens: erotica macedonskiană este profund antiromantică (cele mai evidente semnalmente ar fi sănătatea şi vitalitatea ei ieşite din comun), motiv pentru care Lovinescu, şi nu numai el, nu i-o recunoaşte nici măcar ca domeniu accidental frecventat. Vianu subliniază senzualitatea poetului,

pe care însă o opune erosului, o socoteşte lipsită de „aureola spirituală a eroticii". Explicaţia acestor refuzuri şi interpretări restrictive e relativ simplă. La vremea aceea iubirea era văzută prin modelul erotic eminescian al „Venerei serafice" (Călinescu). Era normal ca erotica demistificatoare din *Thalassa* ori din *Idilele brutale* – care nu idolatriza nimic – să fi fost luată în seamă doar pentru a-l acuza pe autor de licenţiozitate. Astfel, una din obsesiile fundamentale ale operei este ignorată sau tratată frivol.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a treia

CELESTUL

1

S-au observat, la Macedonski, recurenţa imaginilor de zbor, ascensiuni vertiginoase şi „planări solemne la mari altitudini" (Adrian Marino). Spre deosebire de eros – pe care, din motivele arătate, nici măcar senzualitatea discursului nu l-a putut acredita ca prezenţă semnificativă – ascensionalul e una din figurile afişate ale textului, cea mai unitară, cea mai bogată în conexiuni simbolice, cea mai relevantă pentru tema puterii, căreia i se subordonează. În acelaşi timp, în multe cazuri, pe scala care indică altitudinea se pot citi parametrii tensiunii lirice, ai forţei de expresie. Aceeaşi altitudine decide şi asupra anvergurii şi transparenţei imaginii; deîndată ce accede în „straturile superioare ale atmosferei", pierzînd din greutate, verbul capătă supleţe şi vibraţie nouă. Cu un cuvînt, ascensiunea îi modifică statutul.

De la *Prima verba* la *Excelsior* se pot urmări, pe o curbă ascendentă, treptele zborului. Volumul de debut indică altitudinea cea mai joasă. Poetul se desprinde rareori de pămînt, de suprafaţa plană a cîmpului de luptă, unde eroul sapă tranşee, ridică ziduri de apărare, cucereşte redute mai mult sau mai puţin imaginare. În *Poezii* însă motivul ascensiunii apare exprimat fără echivoc. În baza lui e formulată opoziţia terestru-celest; tot el slujeşte drept argument în postularea condiţiei privilegiate a artistului. Lumile de sus îi aparţin în exclusivitate lui; poeţii „dacă au corp de tină, / Cu sufletele în lumină plutesc mai sus de astre".

Ascensionalul ajunge să decidă în elaborarea artei poetice cum se întîmplă în atît de aeriana *Noapte de septembrie*. La început e vorba de un autoportret liric: „Mi-am zis: Poetul are o misiune sfîntă... / El trebuie să creadă şi n-am mai cercetat. / Poetul e o harpă: nu cugetă, ci cîntă / Chiar el nu se-nţelege, dar este ascultat! // Prin lumile luminei se-ntraripă să

zboare / Şi-n urma sa deşiră frumoşi mărgăritari, / Pământu-n depărtare îl lasă sub picioare / Şi-mbrăţişează totul cu aripele-i mari".

Infatuarea nu-i gratuită, nici nu exagerează condiţia poetului. Macedonski se autodefineşte exact şi fixează, la fel, cîteva elemente ce vor defini coloanele de sprijin ale construcţiei lirice: „lumile luminei" ca finalitate a ascensiunii; „Frumoşii mărgăritari" ce trimit la strălucirea pietrelor preţioase din atelierele artizanului-magician, zborul ca provocare a cîntecului.

Deşi se vrea o dedicaţie „la muză", poemul este esenţialmente polemic şi doar o pastişă brutală pe tema iubirii salvatoare. (În general se poate spune că Macedonski imită prost, fie că e vorba de romanul sentimental preromantic, fie că se opreşte la descoperirile avangardei, cum ar fi versul liber sau armoniile imitative.) Dispreţul atinge punctul cel mai de sus, lucru tradus prin etalarea unei condiţii privilegiate. Zborul apare în acest caz ca metaforă a sfidării, prin el se defineşte condiţia nouă a luptătorului, aceea de poet, un fel de supraom a cărui existenţă se conduce după legi făurite de el însuşi, de voinţa şi creaţia lui atotputernice.

Altitudinea indică o prelungire a spiritului eroic excedat de turniruri ce-şi asumă misiuni mult mai înalte, la propriu şi la figurat, şi izbînzi pe potrivă. Ascensiunea urmăreşte o victorie în absolut, prin ieşirea în acele spaţii în care spiritul comun nu are acces. Schimbînd spada cu harpa, poetul speră să dobîndească definitiv sceptrul.

Această ipostază strict *polemică* a ascensionalului se conturează foarte limpede în două poeme ample din anii '80-'81, *La Harpă* şi *Noaptea de noiembrie*. Opoziţia cer-pămînt e formulată enunţiativ în primul, alegoric în al doilea. În *La Harpă* vorbesc orgoliul şi vehemenţa poetului care n-a apucat să-şi lepede armura: „A! Nouă nu ne pasă de inime-mpietrite, / De epoce perverse, de suflete-njosite, / De secolii în care ne naştem şi trăim! / Planăm mai sus de lume, căci noi, umblînd prin tină, / Cu sufletele sîntem în raze de lumină / Şi ne începem viaţa atuncea cînd murim!". Ultimul vers anticipă povestea *Nopţii de noiembrie*, unde desfăşurarea de forţe urmează o strategie mai complicată.

Din aceeaşi perioadă datează *Noaptea de iunie*, care îşi asumă cu mai multă hotărîre şi mai mult patetism modelul mussetian, pentru a-l trăda într-un mod mai subtil. Poetul nu mai ratează tema erotică, mai mult o tratează după propria reţetă. Condiţia de vestală a muzei nu-l satisface. Inspiraţia nu se poate naşte decît din voluptăţile iubirii. Ca atare, muza din ceruri se transformă în femeia care promite şi oferă voluptăţi înălţătoare: „Oare / Voi-va astăzi muza din ceruri să coboare, / În mantia-i eternă de aur

şi de-azur (...) Să-ţi pierzi orice iluzii, ş-amorul să-ţi rămîie / Spre cer ca să se-nalţe ca fumul de tămîie, / Şi-n nopţi melodioase de august sau de mai, / Nou înger, pe-aripi late să zbori pînă la rai".

Situaţia se repetă în *Noaptea de mai*, unde vestalele, ca slujitoare ale templului Poeziei, sînt chemate să coboare între roze, în lumea grădinilor în plină polenizare, al căror delir sexual produce ameţitoare elevaţii şi face auzită vibraţia cîntecului.

Noaptea de septembre şi *Noaptea de iunie* fixează, sub aparenţa invocaţiei mussetiene, cele două mobiluri ale impulsului hyperionic, ura şi iubirea, impuls cu unică finalitate: cucerirea spaţiului unde domnesc legile creaţiei în ordinea imaginarului. Nu simplificăm prea mult spunînd că Macedonski se simte poet numai dacă urăşte sau iubeşte, că se vede fie erou ridicat în slăvi, fie amant purtat pe aripi de extaz. Am numit cele două ipostaze tipice ale ascensionalului, una de factură *eroică*, cealaltă – *erotică*. Nu-i greu de dedus că ele corespund principalelor cîmpuri de manifestare a puterii, unul *polemic*, celălalt *extatic*.

Între cele două identităţi se distinge o sumă întreagă de situaţii intermediare care atestă o evoluţie. O evoluţie ce conduce – acesta e lucrul cel mai important – la o schimbare de semn. De la suportul strict polemic şi disociativ (refuzul infernului pămîntesc) la senzaţia calm dominatoare şi integratoare, ascensionalul cîştigă nu numai în anvergură şi patos, dar impune o stare lirică privilegiată, rotunjind ca o cupolă edificiul poetic.

Această transformare trebuie avută mereu în vedere, altminteri lucrurile sînt excesiv simplificate, pînă într-acolo încît elevaţia s-ar confunda cu refugiul într-un ideal nicicînd tangibil, care „trage" lucrurile în sus, ca un magnet, ca o iluzie, ca o chemare mistică.

Asemenea digresiuni există. Ele sînt vizibile în poezia de tinereţe a lui Macedonski şi se datoresc unei fireşti receptivităţi la unul din clişeele rezistente ale liricii timpului. Trebuie însă să le considerăm ca abateri de la relaţia, limpezită mai tîrziu, dintre ascensiune şi exerciţiul puterii, în ipostaza lui eroică şi erotică. Forţa care produce ascensiunea vine de jos, prin consumarea tensiunilor mîniei sau ale dorinţei. Negarea terestrului se realizează numai după asumarea lui integrală.

Dorinţa negării continue a limitelor face, bineînţeles, din ascensiune o utopie poetică – dintre cele comune, de altfel – dar, în egală măsură, atrage atenţia asupra unui paradox care evidenţiază dependenţa poetului chiar de aceste limite. Simplificînd lucrurile, e clar că există un *mai înalt* doar în raport cu un *mai jos*, că nu se poate vorbi despre sublimele călătorii în

lumile celeste, fără a pierde din vedere punctul de plecare, şi tot ceea ce se opune zborului. Aşa se face că Macedonski, dincolo de aspiraţiile sale, de fapt din pricina lor, se implică atît de mult în contingenţa care le neagă şi, în acelaşi timp, le provoacă. Exerciţiul puterii presupune o dublă asumare: cucerirea a ceea ce se află sus şi supunerea a ceea ce se află jos, o operaţie nu poate face abstracţie de cealaltă, sînt realităţi care nasc tensiunea autorităţii.

Iată de ce nu trebuie să ne mire faptul că poezia lui Macedonski, indiferent de perioadă, face loc larg şi tribulaţiilor din mult prea terestra existenţă. *Noaptea de decemvrie*, care se vrea o aventură în absolut, nu poate face abstracţie de „rozul Bagdad", nici de aventura pedestră, pragmatică a spiritului inferior.

Aşa cum extazul erotic vine din trup, reprezentînd o expansiune a acestuia dincolo de limitele sale, tot aşa zborul se sprijină pe gravitaţia care stimulează forţa necesară desprinderii. Ascensionalul nu poate fi detaşat de cele pămînteşti, aşa cum aurul din creuzetul alchimistului subînţelege în mod necesar preexistenţa plumbului. Situaţia e valabilă pentru întreg şirul de antiteze din poezia lui Macedonski.

2

Imaginea cea mai amplă a ascensiunii aflate în relaţie directă cu solul se conturează în *Noaptea de noiembrie*. Desprinderea de realitatea terestră avînd, în primul rînd, o semnificaţie polemică (ne aflăm încă într-o fază de început cînd termenii opoziţiei se denunţă reciproc cu violenţă), e normal ca acea realitate, ca mobil al dispreţului, să fie copios reprezentată. Alegoria vastă a înmormîntării pune în scenă spectacolul burlesc al vanităţilor, socotite a fi demne de dispreţ. Regimul polemic nu încetează odată cu părăsirea lumii muritoare şi ostile.

Tabloul ceremoniei funebre e impunător, perspectivele largi îi convin lui Macedonski, deplasarea cortegiului funerar este expresiv panoramată. Atmosfera de epocă, trimiterile precise la fapte şi oameni, într-un cuvînt elementele realiste sînt asimilate unui fantastic al decrepitudinii. Fotografia şi portretul în acvaforte alcătuiesc un colaj şocant şi unitar în vehemenţă: „Parada ajunsese în Strada Franţuzească... / O doamnă din caretă văzînd-o-n drumul său, / Uitînd că e supusă la legea cea obştească, / A pus a-ntoarce caii, zicînd că e semn rău, / Iar alţii, în credinţa că ortu l-am dat popei / Din

oftică sau tifos, batistele scoteau / Şi dîndu-se într-o parte, la naş şi le puneau, / Crezînd că-i molipseşte mirosurile gropei".

Incompatibilitatea cu realul hidos dă frîu liber unei euforii sarcastice. Lirismul pamfletar atinge dimensiuni neegalate. Decăderea unei lumi foarte precis delimitate în timp şi spaţiu este înfăţişată cu grandoare şi grandilocvenţă, subiectul îşi fabrică propria-i retorică. Peisajul balcanic, *fin de siècle*, e infernal, dantesc: „Cînd însă Bucureştii, în care-am suferit, / Rămase-n urma noastră în ceaţă învelit, / Cu turnuri de biserici, cu teatre şi palate, / Cu-ntreaga lui satiră de lux şi de păcate, / Cu oameni ce declamă strigînd: Patriotism, / Împinşi de-aceleaşi patimi şi-acelaşi egoism, / Cu corpuri fără inimi şi ţeste fără creieri / Sub care cîntă-atîţia stigleţi, ş-atîţia greieri; / Oraş în care zilnic, Dreptatea, în genunchi, / De corbii sugrumării e roasă în rărunchi; / Prăpastie în care virtutea este-o crimă, / Şi crima cea mai neagră, virtutea mai sublimă, / Gomoră renăscută, ce poartă-n al ei sîn / Pe lîngă-a ei pieire pe-a neamului român".

Viziunea – de alegorie medievală – este bine ticluită, nefăcînd altceva decît s-o pregătească pe cea finală, şi ea descinsă din frescele evului de mijloc, a înălţării. Strălucirea îngerilor e pusă în evidenţă de hidoşenia dracilor. Se înţelege că e vorba de un efect, şi pentru ca efectul să fie într-adevăr acesta, adică „religios", naiv, poetul se decide să coboare în iad.

Negaţie a teluricului, zborul se reflectă simetric în oglinzi subterane. Spaţiului superior, nelimitat îi răspunde cel de jos, închis, aflat chiar sub altitudinea zero a existenţei efemere corupte. Alegoria nu se mulţumeşte cu anularea trupului, a fiinţei fizice, ci-i urmăreşte degradarea în lumile sepulcrale, continuîndu-i deci existenţa în neant, într-un negativ absolut. Satanismul macedonskian reuşeşte aici un tablou şocant în primul rînd datorită valenţelor senzitive ale imaginii: fiinţa e traumatizată vizual, auditiv, tactil. Nici o speculaţie, deci, totul e epidermic, la început insinuant, apoi, *in crescendo*, violent: „Şi ce?... Nimica încă?... Nimica decît noapte? / Nici ciocnete de oase, nici rînjete, nici şoapte? / Dar oare ce fac morţii? – Să vină! – Voi să ştiu. // Gîndind aceste vorbe, vederile-mi senine / Zăreau din fundul gropii, tîrîndu-se spre mine, / Un şir de viermi oribili cu corpul cenuşiu; / Cu toţii, pe coşciugu-mi se urcă sau s-agaţă... / S-apropie minutul cu dînşii să dau faţă... / Puterea îmi lipseşte să-i calc şi să-i zdrobesc, / (...) Intrară cîte unul prin scîndurile roase... / Pe talpa cizmei mele urcau, urcau mereu, / Sudoarea într-o clipă m-ajunse pîn'la oase, / Voii să strig... – Dar somnul cel vecinic este greu. / Mîrşav, deodată, unul, pe buze mi se prinse, / Înfing doi alţii-n pulpe mandibulele

lor, / Pleoapele la urmă de-un roi îmi sînt atinse... / În ochi îmi intră zece... – / Era îngrozitor".

E destul de greu a se distinge chipul poetului cu aripile scăldate în lumină în acest *underground*, unde sînt percepute visceral agresiuni terifiante. Realitatea (atroce) combătută eroic nu mai satisface. Într-un fel, eroul se autoflagelează. Ca întotdeauna, Macedonski descrie frapant senzaţiile tari. Stăruind asupra degradării fizice, simţurile, departe de a se altera, capătă acuitate.

Naturalismul macabru al secvenţei e tot ce poate fi mai evident şi, în acelaşi timp, mai derutant, mai ales într-o discuţie pe tema ascensiunii. Sigur, nu-i greu de văzut aici un reflex al biograficului, o hiperbolă menită să aureoleze condiţia damnatului, dar un asemenea transfer nu este semnificativ. Poetul celest, simţindu-se puternic, îl acceptă în preajmă pe celălalt, pe damnat.

Această ambivalenţă, foarte romantică, e frecventă, îl tentează chiar şi pe Macedonski, numai că el nu trăieşte în chip autentic (ca artist în primul rînd) această situaţie duplicitară. În *Noaptea de noiembrie* apare foarte limpede următorul lucru: damnaţiunea nu este o mentalitate, ci o strategie, un artificiu de calcul introdus în demonstraţie.

Secvenţa înhumării trebuie neapărat citită în relaţie cu cealaltă, a ascensiunii. Textul reprodus anterior continuă astfel: „Simţii atunci în mine o repede schimbare... / Părea că mă duc îngeri pe-o dulce legănare... / Lăsîndu-mi învelişul la viermii din mormînt, / Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pămînt". Atît mişcarea pe orizontală – cortegiul – cît şi cea în sens descendent pe verticală nu fac altceva decît să pregătească aventura ascensională. S-o pregătească şi să-i sublinieze amplitudinea.

Există, într-adevăr, o veritabilă strategie a antitezei (ce se verifică în multe alte situaţii, despre care va fi vorba la momentul potrivit), strategie menită să depărteze cît mai mult termenii, să accentueze deci opoziţia şi, prin ea, tensiunea care se creează între polarităţi; şi, implicit, să mărească *forţa* (este iarăşi cuvîntul poetului) necesară învingerii acestei tensiuni. Energia necesară saltului creşte direct proporţional cu distanţa dintre limita inferioară şi cea superioară.

Fizica zborului macedonskian se bazează, aşadar, pe calcule riguroase. Poetul dirijează el însuşi contradicţiile, universul liric este în chip premeditat construit pe elemente divergente. Opoziţia stimulează puterea care în cele din urmă o va anula. Schema ascensiunii, bazată pe simetria contrariilor, raportul dintre repere, dintre orizontal şi vertical le găsim concentrate în

două versuri dintr-un text postum: „Şi fie că priveam *abisul*, şi fie că priveam pămîntul, / Răpit de-aceeaşi adîncime sporit simţeam că mi-e avîntul". Aşadar, *adîncimea* naşte *avîntul*.

Într-o primă etapă a creaţiei macedonskiene, pentru a părea mai impunător, drumul în spaţii cîştigă în altitudine prin efecte de *trompe l'œil*. Ascensionalul are aici o valoare combativă, puterea vrea să se afirme spectaculos, cu orice preţ; ca atare, încearcă să coboare lucrurile împrejur atunci cînd înălţimea pare insuficientă.

Egala grijă pentru ceea ce se întîmplă pe pămînt şi sub pămînt, pe de o parte, şi în cer, pe de alta, face din *Noaptea de noiembrie* un poem reprezentativ pentru acea primă etapă, a *ascensionalului polemic*, şi un anunţ pentru etapa următoare, a *ascensionalului extatic*. Aventura celestă, luată în sine are grandoare, în ciuda „impurităţilor" terestre pe care poetul nu le-a putut şterge. Dincolo de imperfecţiuni, tabloul are măreţie: „Era un zbor fantastic, un zbor fără de nume, / Ca zborul lui Mazeppa pe calul său legat, / Şi treieram pe vînturi, şi colindam prin lume, / Purtat pe unde corpul odată mi-a călcat". Obsesia a ceea ce a fost „odată" nu se şterge, totuşi, poetul, în anumite momente, ajunge să trăiască exaltarea pură. Nu mai percepe limitele, ponderalul, suferinţa, ci dezmărginirea, imaterialul, extazul: „Şi-n vecinică lumină mă duc fără-ncetare, / Trec mările albastre şi nu mai am hotare... / Munţi, dealuri, văi şi cîmpuri străbat neobosit / Purtat de-aceeaşi rază, uşor şi fericit".

Putem atribui binecunoscutei alegorii din *Noaptea de noiembrie* sensul unui manifest, al unei proclamaţii a „poeziei viitorului": poetul cel *vechi* într-atît de dependent de mizeriile existenţei a *murit*, e îngropat, e uitat de toată lumea (Macedonski insistă asupra aspectului din urmă); condiţia pămîntească devorată de propriile spaime se degradează (trupul piere), în vreme ce se conturează chipul poetului *nou*, trăind etern *deasupra* lucrurilor mărunte, integrat în ordinea înaltului.

În fond, evoluţia poeziei macedonskiene stă sub semnul acestei metamorfoze, cu precizarea că ea se înfăptuieşte anevoios, fiind foarte greu să-i urmărim etapele. Poetul vechi şi poetul nou, în accepţia dată mai înainte, coexistă multă vreme, pînă, să zicem, la faimoasa *Noapte de decemvrie*, construită pe dualitatea identităţii poetice, vechi şi noi. Reamintesc – şi va mai fi vorba despre aceasta – Macedonski nu exclude propriu-zis contingentul din creaţia sa, contrar tendinţei continue de a-l deprecia. Dintr-un motiv sau altul are nevoie de el, fie şi numai ca termen de comparaţie pentru salturile în transcendent.

Cert este că în *Noaptea de noiembrie*, motivul ascensiunii ca atare capătă o evidenţă şi o vehemenţă care-l impun tocmai ca figură centrală a creaţiei, prevestind un moment nou, de culme al acesteia. O nouă premoniţie deci, de astă dată în ordinea operei.

Între altele fie spus, prevestirile nu se opresc aici. Însuşi destinul creaţiei macedonskiene va urma fabula din *Noaptea de noiembrie*, de la negaţia absolută a lui Maiorescu, la spectaculoasa, superlativa reabilitare călinesciană. Şi încă un amănunt, din stricta biografie: visul propriei morţi va trece intact în realitate. Macedonski s-a stins din viaţă în 24 noiembrie 1920 şi a fost înmormîntat trei zile mai tîrziu. Procesiunea funerară, cu cortegiul traversînd Bucureştiul, cu nelipsitele cuvîntări la căpătîiul defunctului, ia sfîrşit pe înserat la cimitirul Bellu, întocmai ca în poemul scris cu aproape patruzeci de ani înainte.

Marcînd o decisă desprindere de condiţia terestră şi, totodată, revelaţia produsă de spaţiile de dincolo de limite (*ultra coelos* li se spunea în *Thalassa*), *Noaptea de noiembrie* pune în lumină puternică două coordonate ale lirismului: *orizontala* (cortegiul care înaintează, cu semnificaţia sa alegorică) şi *verticala* (înălţarea sufletului proiectată antitetic, pe aceeaşi axă, în subteran). Nicăieri nu sînt atît de clar delimitate.

În mentalitatea poetului e pe cale a se produce o mutaţie cu mari consecinţe. El simte acea mişcare „tainică şi mare" care smulge lucrurile de pe orizontala obişnuită, ostilă, dispreţuită. Simte că există o forţă ce-l poate elibera de gravitaţia existenţei şi experienţei comune, încearcă cel dintîi zbor adevărat, dincolo de utopia aspiraţiilor trufaşe, care întrevedeau refugii himerice.

Scena elevaţiei e, bineînţeles, o „demonstraţie de forţă". Instinctul dominaţiei dezvăluie ambiţii amplificate. Se exercită într-un spaţiu care se află deasupra mediocrelor încleştări omeneşti. Poetul are revelaţia condiţiei sale privilegiate în raport cu speţa. El nu se mai vrea locuitor al planetei, persoana lui se stabileşte în acel *excelsior*, care nu e un loc anume, ci o stare de continuă transgresare a limitelor.

În fond, în *Noaptea de noiembrie*, Macedonski face o trecere completă în revistă a ostilităţilor pentru a încheia războiul printr-un gest sfidător. E semnul că agitata carieră eroică e pe sfîrşite. Face o ultimă încercare de a-şi lua în seamă adversarii, punîndu-i într-un cortegiu mortuar, apoi coborîndu-i la condiţia de viermi feroci. Sfidarea atinge punctul maxim.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Acesta este, de altfel, mesajul întregului volum *Excelsior*, tipărit la mare distanţă în timp (treisprezece ani) de precedentul, *Poezii*. În ciuda unor inconsecvenţe care nu lasă să se vadă drumul drept, desprinderea se conturează între limite destul de clare. Astfel, poezia care dă titlul volumului (ca şi episodul celest din *Noaptea de noiembrie*) aşază călătoria sub semnul iniţierii, al descoperirii încă naive a înaltului: ecoul terestrelor persecuţii e destul de puternic: „Sub pulberi de aur, / Sub stele, flori schinteietoare, / Ce griji pot fi predomnitoare, / Şi ce destin, balaur? // O! cer, natură, / O! Dumnezeu, mister albastru, / M-ai ridicat peste dezastru, / Peste blestem şi ură".

3

Clipele de voluptate trăite de Caliope echivalează cu o desprindere de lumea pămîntească. Treptele plăcerii sînt treptele urcării la cer, către acel „mistuitor pisc al voluptăţilor" de unde îndrăgostiţii îşi iau zborul către soare. Fiinţa devine vibratilă, materia s-a transformat în energia care recucereşte domeniile primordiale. Nu-i vorba aici de o speculaţie, ci de interpretarea pe care autorul însuşi o dă în comentariile sale, interpretare care defineşte indirect *ascensionalul extatic*, pe care îl întîlnim întreg în *Noaptea de mai*, unde natura renăscută se împreunează cu „Vecinicia".

Pe scurt, erosul ar fi o cale de acces spre o lume a absolutului şi, în acelaşi timp, vehicolul care duce într-acolo. Pasiunea se confundă cu o dezlănţuire de energii, este deci procesul, în vreme ce extazul este scopul, starea privilegiată a fiinţei şi-a depăşit condiţia materială, de carne şi sînge.

Desfătarea simţurilor, impulsul perpetuării, cu un cuvînt fizica pasiunii nu apare ca valoare depreciată. Legitimitatea ei se află în logica acelor manifestări ale vitalului omniprezent. Şi nu trebuie judecată în opoziţie cu o mistică, cîtă vreme o şi provoacă: senzualitatea naşte beatitudinea; posesia violentă, priapică face fiinţa imponderabilă, o împinge spre cer; tensiunile senzoriale o metamorfozează în spirit pur. Altfel spus, naturalul e acela care naşte supra-naturalul. Aşa cum nu există o voinţă demiurgică exterioară naturii, tot astfel nu există un absolut al iubirii străin de plăcerea trupească. Simţurile, ele în primul rînd produc combustia necesară saltului. Fascinaţia absolutului ca aspiraţie în sine, ca mobil abstract, metafizic e un stimulent secundar.

Există o poezie care dă imaginea completă a aventurii celeste a erosului. Se numeşte *La visul profan* (şi ea face parte dintre piesele puţin cunoscute, rămase în periodice şi repuse în circulaţie de aceeaşi ediţie Marino). Identificarea iubitei cu un vis pogorît din ceruri – fapt ce ar putea trece drept o invocare pioasă – nu-i altceva decît o provocare amoroasă al cărei limbaj aluziv subliniază intenţii cu totul profane, cum visul însuşi este profan: „Cînd din-nălţime te cobori / Cu ochii tăi schinteietori, / O! vis, / Vis parfumat de buze dulci, / Tu vii cu mine să te culci, / S-alunec în al tău abis!". Finalul condensează elementele definitorii ale eroticii macedonskiene, de la analogia cu vegetalul la senzualitatea „desfrînată", al cărei paroxism provoacă desprinderea şi levitaţia: „Fă-mi loc în floarea ta de crin / Să nu m-ajungă alt suspin / Decît / Suspinul unei voluptăţi / Într-însul cu eternităţi (...) // Voiesc să mai sărut cum sărutam, / Să-ţi dau tot sîngele ce am / Şi sub plăceri să-nnebunesc! // Iar cînd vom fi transfiguraţi, / Ca doi columbi înaripaţi, / În sus / Luînd-o prin văzduhul alb, / Eu corp albit, tu corp rozalb, / Să dispărem către apus".

În ianuarie 1887, *Literatorul*, ultima redută a rezistenţei macedonskiene, dispare. Se găseşte, în extremis, o soluţie menită să păstreze continuitatea publicaţiei, se înfiinţează *Revista independentă* care e, într-un fel, numele „conspirativ" al *Literatorului*. Apare, în număr unic, în noiembrie 1887.

Totuşi, schimbarea nu se limitează numai la simpla înlocuire a etichetei. Un articol-program anunţă o atitudine nouă, echivalentă cu o netulburată aspiraţie spre înălţimile sacre. Am putea-o socoti drept o reacţie momentană, de strictă oportunitate (ca atîtea altele) şi, într-un fel, aşa şi este. Vechea tactică a campaniilor militare purtate în cîmp deschis se dovedise dezastruoasă. Revanşa – pentru că trebuia să existe o revanşă – presupunea, înainte de toate, mutarea disputei pe un alt teren, mai convenabil, schimbarea „muniţiei" şi, în general, a întregii strategii.

În ce ar consta schimbarea? Pe lîngă un articol-program care proclamă supremaţia artei şi frumosului, *Revista independentă* publică, sub semnătura lui Macedonski, patru poezii. Două dintre ele păstrează ecoul „cumplitelor vremi" de după vara lui 1883, o reverberaţie mult estompată însă.

În *Leul* vorbeşte o resemnare bineînţeles superioară, resemnarea celui cîndva atotputernic, acum învins de bătrîneţe. Mai interesantă pare a fi *Homo sum*, o poezie romantică de introspecţie – lucru extrem de rar la Macedonski – unde se observă aceeaşi resemnare, aceeaşi neputinţă incapabilă să găsească o ieşire activă din impas. Dacă *Homo sum* vorbeşte de

nenorocire sugerînd alternative imposibile – „harpa de alb fildeş" şi „calea către stele" –, o a treia poezie, *Sub stele*, omite alternativa, pentru bunul motiv că suprimă antiteza. Spaţiul sideral, spre care se trimite cu „uriaşă cutezare" a „gîndului mitraliare" n-ar fi altceva decît imaginea sensibilă a mecanicii cereşti: „Întregi sisteme / De nebuloase siderale / Răsar din lumile spectrale / Ca ofilite crizanteme // (...) Dar noaptea naltă, / Ce stăpîneşte neclintită, / Se duce vecinic negrăbită / De la o lume la cealaltă".

Alăturînd cele două perspective, se poate spune că înaltul înseamnă, pe de o parte, un iluzoriu refugiu din cele lumeşti, iar de le alta e spaţiul pe care poate fi urmărită spectaculoasa strălucire şi eterna mişcare a astrelor. Relaţia cu el încetează să mai fie afectivă (ori, senzuală, cum se întîmplă de cele mai multe ori), Macedonski o vrea, de astă dată, cognitivă, bazată pe „uriaşa cutezare" a minţii. Nu încape îndoială, în ambele situaţii ne aflăm în plină viziune romantică: în prima e percepută nu numai antiteza dar şi ruptura definitivă, în a doua accentul cade pe nocturnul impenetrabil, pe universul perceput ca *taină*.

Cele două tablouri n-ar necesita o atenţie deosebită – şi pentru faptul că sînt atipice – dacă, într-un anume fel, nu s-ar regăsi într-un al patrulea poem publicat de efemera *Revistă independentă* – e vorba de *Noaptea de mai*, cu precizarea, esenţială, că sinteza lor schimbă semnificaţia fiecăruia. „Pacea spaţiului vecinic" devine o realitate accesibilă, în vreme ce misterul cosmic începe a fi pătruns prin punerea lui în relaţie cu natura pămînteană cu legile firii, a căror descifrare luminează întregul. Să reţinem deocamdată că *Noaptea de mai* e un poem al sintezei care naşte un sens nou.

Spre deosebire de alte poezii, unde zborul apare ca stare deja dobîndită, *Noaptea de mai* îi fixează momentul iniţial, al desprinderii, insistînd, de fapt, asupra pregătirii lui: stabilirea „platformei de lansare", punerea în stare de funcţionare a „instalaţiei de propulsie" etc.

Organizarea riguroasă a operaţiei se reflectă în arhitectura impecabilă a poemului, în construcţia lui etajată, în acumularea gradată a tensiunii lirice. Versurile de început anunţă zborul, îi stabilesc ţinta („apogeul la care sufletul atinge") şi totodată locul de pornire („cîmpeneştile virginităţi"). Ascensiunea propriu-zisă se produce în finalul apoteotic; atunci se realizează sincronizarea dintre mişcare, dintre levitaţie şi vibraţia muzicală a lumii: „Şi zise văilor să cînte, şi văile se ridicară, / Cu voci de frunze şi de ape, cu şoapte ce s-armonizară, / Şi zise paserei să cînte, şi la porunca uimitoare / Se înălţă parfum de roze şi cîntec de privighietoare".

Paradoxal, prima strofă a *Nopţii de mai* lansează o invitaţie la coborîre: „Vestalelor (...) / De ce v-aţi reurca în sfera abstractelor seninătăţi? / Închisă dacă vă e lumea, recoborîţi-vă-ntre roze". În general, mişcarea ascensională e o mişcare oscilatorie, privirea poetului urmăreşte alternativ ceea ce se petrece sus şi jos, apropierea de apogeu se realizează prin pendularea de o parte şi alta a unui punct care înaintează lent pe verticală, de la flori către stele, de la stele spre izvor, de la cîmpul plin de roze încă o dată spre „înălţimea înstelată". O astfel de mişcare se transmite ritmului, ritm pulsatoriu, bazat pe creştere şi descreştere. Totul se leagă de ideea majoră potrivit căreia zborul presupune o raportare continuă la ceea ce se află dedesubt. În acelaşi timp, el presupune o *cucerire anevoioasă* a spaţiilor.

Nu interesează înaltul ca entitate apriori şi abstractă, ca reflex conceptual al absolutului, ca, parafrazînd, *zenit latent*. Apogeul este accesibil, deci perceptibil senzorial, relaţia cu transcendenţa stă sub semnul „corupt" al desfătării, al contopirii. Îndemnul adresat vestalelor de a părăsi „abstractele seninătăţi" şi de a coborî între roze urmăreşte să preschimbe asceza în fecunditate, să elibereze virginalul de o pasiune stearpă, să-i redea puritatea aţîţătoare şi fertilitatea imanentă. Ridicarea spre „înălţimi neturburate" reprezintă prelungirea terestrei frenezii a iubirii, a ritualurilor ei hedoniste. Asemenea acestei iubiri, zborul înseamnă atracţie, înseamnă extaz, înseamnă contopire.

Macedonski situează finalitatea zborului într-un punct care atestă o nouă condiţie, esenţialmente creatoare. Înălţarea urmăreşte dobîndirea unei noi identităţi, excepţionale, prin depăşirea continuă a limitelor cantitative. Omul de rînd devine omul de deasupra, supraomul, zeul, creatorul, poetul. Noaptea de mai, natura oferă modelul, ea deţine puteri demiurgice imperative: „Făcu să sune glas de bucium"; „Făcu izvorul să-l îngîne, pădurea să se-nveselească"; „Şi zise dealului să cînte, şi dealul nu mai pregetă"; „Şi zise văilor să cînte, şi văile se ridicară".

Porunca este transmisă poetului. Nu există altă poezie în care infatuarea să fi atins asemenea culmi: „Iar cînd şi mie-mi zise «Cîntă!», c-un singur semn mă deşteptă / Spre înălţimi neturburate mă reurcă pe-o scară sfîntă... / În aeru-mbătat de roze, veniţi: – privighietoarea cîntă". Forţa a cucerit înălţimile, trecînd prin stadiul combativităţii pure, al virilităţii impetuoase şi senzuale (ca să luăm cele două ipostaze tipice), la acela al guvernării şi, bineînţeles, al întemeierii în absolut. Încă o dată, zborul e asociat puterii creatoare, şi prin aceasta el marchează sinteza şi nu alternativa.

Pornind de la principiul conform căruia „Pămînt şi spaţiu îşi urmează sublimele metamorfoze", *Noaptea de mai* se dovedeşte a fi poemul unor

deveniri simetrice, unite de acea „scară sfîntă" care nu-i altceva decît metafora ascensiunii. O asemenea metamorfoză şi o asemenea metaforă reprezintă figurile centrale ale poemului, figuri sincronizate ce se disting, în primul rînd, prin mobilitatea lor. Într-adevăr, elementul cel mai direct perceptibil în text este mişcarea. Întreg poemul pare a fi imaginea mişcătoare captată de o oglindă uriaşă ce reflectă simultan metamorfozele naturii şi cosmosului, ale naturii-cosmos, metamorfoze situate pe o verticală unică.

Metamorfoza cu pricina presupune două momente, două stadii. În cel dintîi se produce o sensibilizare a lucrurilor lumii, care face „*Mai dulce* sunetul de fluier, *mai leneşă* a nopţii pace, / *Mai răcoroasă* adierea, *mai viu* al stîncilor ecou" (s.m.). Cum lesne se vede, întreaga natură se află sub oblăduirea lui Eros. Adjectivele aparţin, toate, unei semantici a senzaţiei, punerea lor la comparativ indică intensificarea acesteia din urmă.

Într-un al doilea stadiu, care îl subînţelege pe cel dintîi, natura dobîndeşte atribute estetice. Continui citatul: „Mucegăitul smîrc al văii cu poezie se vestmîntă, / Pe prefiratele lui ape pluteşte albul nenufăr... / (...). Se lumină întinsa noapte cu poleieli mîngîietoare".

Aşa se face că, în esenţă, *Noaptea de mai* este poemul unei transmutaţii: iubirea – ea însăşi o realitate nouă, dacă o raportăm la „ura", „trădarea", „gunoiul", „urîtul" existenţei comune – devine cîntec. Prin intermediul ei se realizează saltul din realul mărginit şi plat într-o ordine a ilimitatului şi înaltului, care e a ficţiunii, nu în sensul iluziei, ci al construcţiei în imaginar. O asemenea metamorfoză echivalează cu un transfer de putere. Prerogativele creaţiei trec, cum se spune, din mîinile naturii în mîinile poetului, voinţa lui e aceea care zideşte, făureşte legi, creează lumi.

Imixtiunea legilor transcendentului în ordinea comună conduce la evocarea stadiilor arhaice ale civilizaţiei, stadii asimilate unei existenţe feerice, unei lumi populate de zei şi de muritori fericiţi, de pe vremea „idilelor patriarcale", a feţilor-frumoşi, a zînelor, a dealurilor clasice, a fecioarelor purtătoare de amfore.

În evocarea exaltată a unei existenţe în multe privinţe estetică, ireală ca feeria însăşi, stării normale de percepţie îi ia locul extazul ce sfidează „atingerea durerii", apoi excesul extatic, din pricina căruia percepţia se dereglează. Conştiinţa realităţii dispare, totul se consumă într-o transă care duce la pierderea identităţii, a memoriei – „Pe om în leagănul ei magic îl adormi – şi el uită" –, la ieşirea din real şi intrarea într-un spaţiu al imaginarului delirant: „Halucinant cînd este auzul, vederea este

fermecată (...) / Şi-n aeru-mbătat de roze sfidez atingerea durerei / Cu cîntece nălucitoare cum sînt candorile de crin".

Să observăm, în cele de mai sus, că perturbarea percepţiei normale apare drept consecinţă a unei duble fascinaţii – pe de o parte cîntecul şi, prin el, lumile de sus, pe de alta, natura la apogeul sexualităţii sale –, fascinaţie produsă prin combinarea savantă a excitanţilor sonori, vizuali şi olfactivi. Refrenul „Veniţi, privighietoarea cîntă, şi liliacul e-nflorit", cu variantele sale mai explicite: „În aer e parfum de roze. – Veniţi, privighietoarea cîntă", „Veniţi: privighietoarea cîntă în aerul îmbălsămit" reduce cei trei excitanţi la doi, *parfumul* şi *sunetul*, operaţie care face proeminentă relaţia plurivalentă desfătare-extaz, iubire-cîntec, terestru-celest, relaţie solidară, nicidecum antitetică.

Mai important decît toate mi se pare faptul că, înfăţişînd, în sensul arătat, sublime metamorfoze, *Noaptea de mai* sintetizează o mutaţie de anvergură în ordinea generală a poeziei macedonskiene, jucînd rolul de placă turnantă în evoluţia acesteia.

Ţinînd seama că a fost scrisă în condiţiile dizgraţiei absolute, surprind acum distanţarea – orgolioasă şi nimic mai mult, calmă – de contingenţă. Poemul apare, reamintesc, în noiembrie 1887. Răfuielile publicistice şi în versuri, de după vara lui 1883, se consumaseră, tentativele lui Macedonski de a deveni poet reputat în Franţa avuseseră rezultate precare, hulit şi sărac doreşte să atragă atenţia că acela care fusese îngropat într-o *Noapte de noiembrie* a înviat, a renăscut din propria cenuşă, şi acum scrie despre minunile firii, despre resuscitarea impetuoasă a naturii într-o noapte de primăvară. Spiritul belicos de pînă atunci, implicat atît de mult în relativ, îi iau locul jubilaţia, elanul. Ura s-a metamorfozat în iubire. Revolta şi lamentaţia par derizorii. Posomorîtele nopţi de altădată, „Cînd sufletul pentru sarcasme sau deznădejde sta deschis", au rămas un vis urît.

Se întîmplă toate acestea nu pentru că poetul ar fi pierdut din vigoare şi ar fi cîştigat în înţelepciune. Energia l-a animat întotdeauna, consumată anterior în turniruri, descoperă un alt cîmp de manifestare – înaltul însuşi: „E mai şi încă mă simt tînăr sub înălţimea înstelată". Situarea deasupra mizeriilor cotidiene apare iniţial marcată printr-o metaforă pe cît de succintă, pe atît de dispreţuitoare: „La fund se duse iar gunoiul ce înălţase o secundă". De aici încolo totul se luminează, se purifică, începe feeria, ascensiunea. Trăirea lor euforică face ca ruptura şi, ca atare, acel impuls de respingere să nu mai fie simţite. Tensiunea contrariilor naşte armonia apoteotică, condiţie indispensabilă supremaţiei invincibile.

Înseşi simţurile se contopesc şi contopindu-se se intensifică, de aici efectele sinstezice deformatoare: auz halucinant, vedere fermecată, aer îmbătat de roze. Vigoarea care beatifică, care urcă la cer nu mai este vigoarea mîniei, ci a iubirii. Nu întîmplător textul acesta a fost receptat, la apariţie, ca un poem de dragoste, fiindu-i identificată, în ciuda absenţei oricărei referiri certe, şi o muză (actriţa Aristizza Romanescu).

Macedonski are revelaţia unui univers nou, spre care se îndreaptă nu doar pentru a-şi afirma, prin iubire, condiţia de învingător. Şi o porneşte, am văzut, de jos de tot. Focul se reaprinde din scrum, precum visul poetului din *Noaptea de decemvrie*. Ascensionalul şi tot ceea ce semnifică el, pus în relaţie cu labirintul terestru, evocă un veritabil mic icaric. Despre Icar, Macedonski vorbeşte într-un text de tinereţe intitulat chiar *Tinereţea* şi o face fără să ştie că zborul acesta cu aripile grele de cenuşă îi va marca destinul. În *Noaptea de mai* el demonstrează că are forţa să facă faţă mitului.

Poemul urmăreşte dobîndirea, prin *amnezie*, a unei noi condiţii, transformare ce apare ca rezultat al unui act de voinţă: „Voiesc să uit că sînt din lume, voiesc să cred că sînt din cer". Voinţa anulează o identitate, terestră, şi creează o alta, celestă. Transformarea se referă nu numai la condiţia personajului-poet, ci şi la aceea a poeziei. Am amintit acest lucru, *Noaptea de mai* e pînă la capăt un poem al metamorfozelor, altfel spus implică o metamorfoză interioară.

Concluzia, poate cea mai importantă, care se desprinde de aici e că ascensionalul conduce, pe lîngă toate, dacă nu chiar înainte de toate, la o redimensionare a universului poetic, *Noaptea de mai* fiind piesa care sintetizează, cum n-o face alt text, întreaga devenire, procesul în totalitatea şi în esenţa lui. Schimbarea se vede cu ochiul liber, şi porneşte chiar de la aparenţe. Poemul e construit din două panouri înfăţişînd, unul „noaptea blondă ce se culcă pe cîmpeneşti virginităţi", celălalt – „feeria naturei" desfăşurate „în splendoare".

Primul face auzit un „discurs amoros" ce se consumă la nivelul febrilităţii, al doilea o retorică jubilativă, care naşte o realitate nouă, un discurs creator, deci. Între ele se află tabloul „idilelor patriarcale", care înfăţişează analogic lumea pe care o construieşte cîntecul, o lume *iniţială*, suprasaturată simbolic. Evocarea aceasta nu are în ea nimic nostalgic, iluzoriu, ci vizualizează starea privilegiată a limbajului poetic întemeietor. Episodul are o semnificaţie covîrşitoare, el va reveni, sub o formă sau alta (nu mă refer la epicul lui, ci la sensul primordialităţii) într-o serie de poezii.

Sensibilă diferenţa de altitudine dintre cele două panouri. Primul, terestru, se înfăţişează în primul rînd ca un peisaj. Al doilea conturează o lume suspendată; păduri, cîmpii, văi văzute de deasupra, peisajul rămîne undeva jos, reţin atenţia acum alte repere; sălbile de astre, nemărginirea însăilată „cu raze de argint şi aur", cusută cu „mii de fluturi", atmosfera transparentă. Unui spaţiu nou îi corespunde un timp nou, o primăvară eternă, în etern apogeu, un etern început, o eternă întemeiere. Aceasta este temporalitatea spre care rîvneşte imaginarul macedonskian.

Condiţia nouă a limbajului poetic impune o retorică altădată perceptibilă fragmentar. O retorică în care, în primul rînd, accentele, figurile contrastante ale stilului „agresiv" se estompează. În locul „bîzîitului de muşte" se aud eufonii.

Corespunzător celor două panouri, există două registre ale confesiunii. Cel dintîi, exaltat-romantic, mărturiseşte „jalnice nevroze" şi preamăreşte natura oblăduitoare, în vreme ce al doilea, jubilativ-apoteotic, atestă o stare nouă: nevroza a devenit narcoză iar natura „leagăn magic". Se observă strălucirea mult intensificată a imaginii în al doilea tablou, ca şi artificializarea ei, la fel, intensă („sălbi de astre", „dumnezeiesc tezaur", raze de argint şi aur). Se mai observă schimbări importante în regimul verbelor, eterogen în prima parte, omogen în a doua, pe linia unei semantici a expansiunii („A-ntins", „A re-nviat", „Şi-a-ntins") şi, bineînţeles, a ascensiunii („văile se ridicară", „Se înalţă parfum de roze", „mă reurcă pe-o scară sfîntă").

Noaptea de mai subordonează totul ascensionalului, redefinindu-l fundamental. O comparaţie poate lămuri şi mai bine lucrurile. Motivul apare destul de devreme la Macedonski. Un poem scris în 1880, *La Harpă*, desfăşoară un tablou al splendorilor uranice mult rîvnite şi stabileşte, deja, analogia ascensiune-cîntec: „Răsună a mea harpă să zbor în alte sfere, / Să las departe-n urmă plăcerile-efemere, / Să mă ridic deasupra acelor nori de-atlaz, / Nou înger, de-ai vrea aripi să-mi dai, – eu aş străbate / Cu tine împreună mai sus d-Eternitate! / Aş înhăma la caru-mi planetele pe rînd, / Mi-aş rîde şi de oameni şi de dumnezeire, / Aş fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zîmbire, / Şi-aş face-o lume nouă din tainicul meu gînd!".

Distanţarea polemică şi, prin ea, afirmarea contradicţiei irezolvabile dintre cele două lumi, rîsul sardonic „de oameni şi dumnezeire", asumarea duplicităţii rău-bun, situarea binelui în pura iluzie, însăşi punerea întregului text sub regimul condiţional-optativului, fapt ce subliniază veleitatea înălţării, nicidecum posibilitatea ei, toate situează motivul ascensional în

sfera ficţiunii romantice. Această perspectivă bazată pe disjuncţie marchează obsesia macedonskiană a înaltului în cele dintîi stadii ale ei, obsesie ce se va dovedi cu adevărat productivă tocmai în clipa cînd va scăpa de modelul romantic şi îşi va descoperi virtuţile integratoare. Lucrul se întîmplă în *Noaptea de mai*.

Afirmaţia de mai sus e categoric amendată de tot ce s-a scris despre acest poem. Mai exact, s-a vorbit mult de exaltarea romantică, de impulsul romantic al ascensiunii, pe care *Noaptea de mai* le resimte din plin. Se cuvin cîteva precizări.

În primul rînd, recurenţa motivului ascensiunii în romantism nu susţine de la sine cauza romantismului. O face abia atunci cînd apare subordonat unui motiv mai larg, cel al *evaziunii*. O asemenea subordonare, ea în primul rînd, particularizează, ascensionalul fiind o figură poetică străveche, pusă în circulaţie, dacă vrem, de invocaţiile pe care cei dintîi poeţii le făceau zeilor.

În romantism fascinaţia, mistică sau profană, pe care o exercită cerul afirmă în primul rînd existenţa a două lumi ce nu se întîlnesc. Între contingenţă şi transcendenţă se află un spaţiu intermediar, al aspiraţiei şi utopiei, unde se consumă dilema tragică a lui aici-acolo, acum-atunci, dilemă pe care poetul romantic o păstrează intactă, care acreditează *ruptura* iremediabilă, *eşecul* etern. Între pămînt şi cer există o zonă a crizei care menţine la infinit starea de conflict. Pentru spiritul romantic şi, pe urmele lui, pentru spiritul modern, în general, esenţial şi, implicit, definitoriu rămîne acest spaţiu ambiguu, nicidecum ceea ce se află pur şi simplu deasupra sau dedesubt.

Macedonski nu se poate menţine în această zonă dilematică. O percepe, o frecventează, dar, în cele din urmă, nu se simte bine în ea. Ambiguitatea, indiferent de natura ei, nu-l satisface, instinctul preeminenţei îl determină să nu accepte situaţiile de mijloc, zonele intermediare. El percepe antiteza, o accentuează din motivele deja arătate, pentru ca în cele din urmă s-o anuleze printr-o „demonstraţie de forţă". Saltul în lumile celeste asta semnifică. Zborul se desprinde în primul rînd de propria iluzie, marcînd învingerea unei opoziţii şi curmarea oricărei sfîşieri. Trecerea de la natura-adăpost la natura-spaţiu al euforiei solitare la natura-leagăn magic, zămislitoare, care-şi trimite, prin emanaţiile parfumurilor, sevele spre cer semnifică desprinderea de romantism şi cucerirea unui univers poetic integrator. Afirmînd, în *Noaptea de mai*, că poezia nu-i altceva decît reversul suferinţei şi, prin extensie, al oricărei dileme, Macedonski îi redescoperă condiţia paradisiacă.

Publicînd *Noaptea de mai*, Macedonski vrea în primul rînd să-şi anunţe duşmanii, care-l înmormîntaseră, că a înviat. Îşi clamează resurecţia şi revanşa; o revanşă senină, nicidecum o vendetă, ca în alte dăţi. Scrie un poem luminos născut din himerele *Nopţii de noiembrie*, pentru a le risipi. Obîrşia lui trebuie căutată în ultimele secvenţe ale visului, în călătoria fantastică a sufletului în tării. Ceea ce acolo fusese miracol pur devine aici naştere, aievea, a miracolului. Miracolul nu-i altul decît zborul.

Noaptea de mai indică noi raporturi ale poeziei cu lumea, de sus şi de jos, dar mai ales ale poeziei cu poezia. Vorbeşte, ca şi pînă acum, un poet viril, puternic, care nu se mai teme de duşmani şi, în primul rînd, de sine însuşi. Un poet care sfidează platitudinea, *orizontala* condiţiei terestre prin *verticala* zborului demiurgic. În fond, ne aflăm în faţa ultimei piese din „dosarul epigramei", piesă care, în acelaşi timp, deschide un nou drum aventurii lirice. În infernul în care a fost aruncat de un fapt de viaţă literară Macedonski a găsit flacăra unei severe alchimii. Ar fi exagerat să considerăm că, de-acum înainte, se schimbă totul, că acea flacără va lumina fără întrerupere. Inconsecvenţele se menţin, dar principalul e că revelaţia s-a produs.

4

Însemnînd înainte de toate expansiune pe verticală (abia în al doilea rînd stare de plutire, de suspendare) zborul, spuneam, are ca finalitate puterea absolută. Macedonski nu separă idealul puterii de strategia activă a dobîndirii ei, mai exact spus, nu eludează un aspect în favoarea celuilalt. Puterea ca simbol şi puterea ca act îl preocupă în egală măsură. În consecinţă, înaltul, la rîndul său, există ca realitate simbolică numai în măsura în care există ca realitate sensibilă, iar chintesenţa acestei duble realităţi este *lumina*.

Macedonski vede în lumina celestă puterea care creează, nu mai puţin verbul întemeietor. Se spune că ar exista o etimologie indo-europeană comună pentru *ceea ce luceşte* şi verbul *a vorbi*. Oricum această sinonimie originară se verifică sută la sută la nivelul limbajului poetic, unde producerea de sensuri echivalează cu o *iluminare*. Analogia lumină-creaţie trebuie acceptată ca un loc comun pe care Macedonski îl frecventează, şi nimic mai mult. Aspectele originale trebuie căutate în altă parte, nu în sfera respectivei

analogii, nicidecum în esenţa ei, nici chiar în spectrul ei simbolic, din care poetul preia sensurile consacrate.

Merită însă să ne oprim asupra unui pasaj din tragedia *Moartea lui Dante Alighieri*: „Un soare ce n-are margini. O lumină ce cuprinde în ea nesfîrşitul şi ce e întunerec pentru ochii omeneşti, şi aud *un grai ce e tot lumină, şi ce e cîntec şi mîngîiere – un grai din care ies toţi fiorii şi toate cugetările şi simţirile omeneşti, iar extazul în care mă duc e al neînchipuitelor plăceri* şi pentru el nu e nici timp, nici loc...". Am subliniat ceea ce este cu adevărat frapant în această replică, anume încărcătura ei de senzualitate. Beatrice a lui Macedonski simte lumina într-un soi de delir erotic. Se înţelege că o asemenea desacralizare neagă viziunea ilustrului florentin, Macedonski procedînd, ca şi în alte dăţi, la interpretarea personală a mitului feminităţii angelice.

Accentul trece de la corespondenţa propriu-zisă *grai-lumină*, la transa pe care o provoacă cuplarea termenilor, negată fiind existenţa unui principiu creator ca realitate abstractă. Funcţia generativă a luminii nu poate fi separată de funcţia generativă a iubirii, puritatea celei dintîi presupunînd în mod necesar voluptăţile celei de-a doua. Una cu alta se amestecă cedîndu-şi reciproc din calităţi. Abia acum, cînd afirmă această joncţiune, Macedonski se dovedeşte a fi original, inconfundabil.

Ceea ce-l individualizează este perspectiva erotică din care priveşte clasica relaţie cuvînt-lumină, perspectivă care sensibilizează ambii termeni luaţi separaţi şi împreună, îi sensibilizează în exces. Drept urmare, lumea pe care o construieşte cuvîntul şi o revelă lumina este prin excelenţă magică, fabuloasă. Extazul erotic e însoţit de viziuni luminoase, orbitoare. Ca ultimă treaptă a ascensiunii, lumina este totodată ultima treaptă a plăcerii, beţia simţurilor sfîrşeşte într-o „mare de lumină". Însuşi graiul-lumină există ca mîngîiere, ca neînchipuită plăcere, cuvîntul întemeiază cu adevărat în poezie, unde actul zămislitor se îngemănează cu jubilaţia. Lumina ar fi, în primul rînd, mediul în care voinţa de a crea şi plăcerea iubirii fuzionează într-o energie unică.

Există o lumină care vine din toate părţile, precum cea paradisiacă de care vorbeşte Beatrice. În mod convenţional mistică, e lumina începutului de lume, a soarelui matinal şi a „azururilor renăscute". Virginală – fiind lumina zorilor, a solarităţii crude – ea produce efecte cromatice tentante, seduce, mîngîie. Macedonski caligrafiază, în cîteva pasteluri, senzuala policromie a zorilor, unde lumina se confundă cu transparenţa sau cu propriul ei spectru.

Prezenţa cea mai consistentă o are însă lumina „profană", de fiecare zi a unui soare generos, mediteranean. Ea năuceşte, agită şi deteriorează simţurile, eliberînd zăgazurile plăcerii, cum se întîmplă în *Thalassa*, sau înfrumuseţează chipurile înfiorate de iubire, ca în *Rondelul de aur*: „De-al soarelui jar cotropit, / Pămîntul sub vrajă rămîne, / Şi orice femei se fac zîne, / Cu suflet din flăcări răpit – / Căldură de aur topit".

Aceeaşi lumină se confundă cu strălucirea soarelui la zenit, a soarelui suveran ale cărui raze cad perpendicular pe lucruri amplificîndu-le măreţia: „Templul nalt ce e din piatră cu-ngrijire prelucrată / În inscripţii hieratici răspîndite cu belşug / Prin al soarelui praf de aur schinteiază şi s-arată / Uriaş prin înălţime, răpitor prin meşteşug". Este strălucirea opulenţei şi a puterii nemărginite peste cele pămînteşti: „Şi dulce e viaţa în săli de-alabastru, / Sub bolţi lucitoare de-argint şi de azur, / În vie lumină tronînd ca un astru, / Cu albele forme de silfi împrejur, / În ochi cu lumina din lotusu-albastru".

Există, în acelaşi timp, o lumină care se defineşte în raport cu ceea ce o neagă, cu întunericul: lumina astrelor din *Noaptea de mai*, sau a lunii, revărsată pe mare (*Thalassa*). În regim diurn, absolut, lumina are o funcţie activă, e energică, creează, vitalizează, dar, din perspectiva prerogativelor puterii suverane pe care o exprimă, poate deregla şi distruge. Este lumina ipostaziată în incandescenţă solară, în flacără şi foc, în reflexie orbitoare. În regim nocturn, relativ, lumina apare fie ca sclipire rece, pe un corp străin (funcţia ei fiind mai degrabă pasivă, în bună măsură decorativă), fie, mai ales şi cel mai adesea în alternanţă cu umbra ce o scoate în evidenţă, situaţie în care nu poate fi detaşată de efectul de clar-obscur.

Să înţelege că soarele-foc apare ca sursă a energiilor vitale. Într-un peisaj matinal cu „Surpare de roze din raze / Şi ochi rouraţi de extaze", cu păstori ce cîntă sub fagi, deci într-un clasic peisaj al fericirii edenice, puritatea acelei lumini caste şi mîngîietoare, de început de zi (şi de lume) se tulbură prin apariţia brutală a astrului zilei. Violenţa optică o susţine pe cea acustică şi invers, cum se întîmplă în *Epoda de aur*: „Dar sînge, ce sînge curge din nori, / Înalţă fanfare din goarne, / E palid argintul din zori... – / Un monstru ia cerul în coarne: // E soarele taur de aur". Macedonski asociază luminii virilitatea, o vede ca principiu masculin, aşa cum vegetaţia pămîntească, peste care ea se revarsă, e fundamental feminină. „Eşti o floare – sînt lumină -/ Vom fi cerul amîndoi", citim într-o romanţă.

În *Epoda de aur*, chiar în secvenţa citată, sugestiile erotice sînt mai mult decît transparente; natura (feminină) redusă şi aici la senzualitatea imaculată a florii, îşi trăieşte, în zori, ultimele clipe ale calmului virginal care va fi sfîşiat de apariţia falică, traumatizantă a soarelui roşu.

Lumina solară are, aşadar, în primul rînd o semnificaţie erotică, funcţia ei fertilizantă neputînd fi detaşată de aceea de stimul senzorial. Actul iubirii, întotdeauna violent, se produce la lumina cotropitoare a soarelui care veghează cuplul şi-i transmite energii, în cele din urmă absorbindu-l, odată cu culminaţia pasiunii. Faptul că la Macedonski amorul e, prin excelenţă, o realitate diurnă ne trimite din nou la idilă, marcînd o delimitare clară de poetica romantică a iubirii.

Într-adevăr, şi în chip paradoxal, erotica autorului *Nopţilor...* fuge de echivocul nocturn, de condiţii de camuflaj, de protecţia întunericului care izolează perechea şi transformă pasiunea în taină. Solitudinea cuplului în întunecime traduce refuzul de exhibare a voluptăţilor. Îndrăgostiţii lui Macedonski nu trăiesc beţia clarului de lună, pentru bunul motiv că lumina castă a astrului nopţii naşte fiori asemenea. Aşa se face că feerica noapte de argint din Insula Şerpilor inhibă, potoleşte simţurile încinse peste zi de soarele necruţător. De asemenea, visele erotice ale adolescentului sînt provocate de căldura moleşitoare a lungii şi toridei după-amiezi de vară, nicidecum nu apar în somnul nocturn. În acelaşi timp, „păcatul originar" se consumă la lumina zilei, lumină care sporeşte patima, care creşte odată cu ea şi care capătă, în punctul culminant, consistenţă de lichid fecundător: „Nu trecu însă mult şi Thalassa păru Caliopei înspăimîntător, şi ea căută să-l înlăture, înfingîndu-şi dinţii în unul din umerii lui. Dar ochii ei întîlniră ochii de flăcări şi crezu că vede pe însuşi zeul luminei, pe Helios, în care primi să se cufunde şi să moară".

Într-o variantă a lui *Le Calvaire de feu*, bărbatul, înzestrat cu frumuseţe suprapămînteană, dumnezeiască, nu-i altceva decît o alcătuire de lumină. Caliope îi vede chipul din *aur strălucitor*, buzele din *aur purpuriu*, abdomenul din *marmură solară*. Întregul trup, în jurul căruia vibra *aur solar*, „la possédait triomphalement". Posesia, ca şi lumina care o însoţeşte, marchează o contopire de energii, o sinteză, cum spune autorul, triumfătoare. Logica raţionamentului conduce la ideea că pasiunea, forţa şi lumina sînt realităţi convergente şi complementare.

Focul ca atare trimite la erosul violent. Limbajul amoros, în formele sale hiperbolizate indică transferul: flacăra iubirii, pasiune arzătoare.

Bachelard atribuie focului conotaţii sexuale, avînd în vedere producerea lui prin frecarea a două lemne în orificiul practicat într-unul din ele, continuînd cu analogia scînteie-sămînţă, şi terminînd cu sublinierea vitalităţii lui capricioase.

Macedonski se opreşte însă şi stăruie asupra unui alt sens : de resuscitare şi, de aici, de iniţiere erotică. Văpaia soarelui provoacă lui Thalassa cei dintîi fiori, cea dintîi plăcere eliberatoare. La fel, focul veghează trezirea la viaţă a Caliopei, fapt ce coincide cu trezirea conştiinţei erotice a personajului masculin.

Scînteie vitală („el se silea să facă să scapere schinteia cea tainică din jarul ce-l mistuia") totodată, focul prefigurează actul erotic, astfel că resuscitarea fecioarei echivalează în „limbajul" flăcărilor cu o posesie. Jocul lor şerpesc proiectat pe pereţi o prevesteşte şi o povesteşte : „şarpele înfocat, arc desdoit brusc, îşi păstra neşovăirea în linia dreaptă, al cărei volum creştea, roşea, se incendia ca purpura, sau, – sub impetuozitatea rîvnei, – vibra de vineţeala dîrjă. Cutremurul capului, pe care lumina din vatră îl mănţinea în fantazia ei, în toată energia de conturări, îşi mărea proporţiunea, şi acea cutremurare se apropia, împreună cu vînjoşenia pe care inelarea corpului o trăda, de penumbra de aur a povîrnişului, de înflorire de iasomie". Momentul în care Caliope re-naşte (pentru Thalassa atunci a prins viaţă Femeia) coincide cu o izbucnire luminiscentă.

„Epopee a simţurilor", „carte a puterii", cum îi spune autorul, *Thalassa* nu-i mai puţin o *epopee a focului*. A focului creator de voluptăţi. Focul veghează aducerea la viaţă a Caliopei şi iniţiază erotic pe Thalassa, dar tot focul aneantizează dragostea. Uciderea fetei şi moartea tînărului se produc într-un univers incendiat : „Cerurile, ce reîncepeau să se năpustească asupra lui, se coborau din toate părţile peste el. Dar soarele, al cărui fiu era, urma să-l ţie la suprafaţa apei, voia să mai dea timp sufletului său să se lepede de tot ce rămăsese pămîntesc în el". Odată cu moartea eroului, „peste ape nu mai rămăsese decît o uriaşă baltă de soare...".

Lumina-foc, ca lumină eminamente agresivă, trimite de cele mai multe ori la dezagregare, la transformarea organicului în mineral, la purificare. În *Noaptea de decemvrie* „jarul pustiei" desparte lumea plină de plăceri şi de opulenţă a Bagdadului de alba, mirifica Mekă : „Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe / De ea o pustie imensă-l desparte, / (...). Şi dulce e viaţa în rozul Bagdad". Bagdadul nu e mai puţin o lume a luminii, dar a unei lumini epicureice („rozul Bagdad"), a unei lumini-voluptate, sugestie impusă admirabil de Macedonski prin alternarea unei cromatici subtile cu

trimiterea la fastul vegetal: „Bagdadul! cer galben şi roz ce palpită, / Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini, / Argint de izvoare, şi zare aurită – / Bagdadul, poiana de roze şi crini". Deşertul apare ca spaţiu de combustie al unui foc nestins („Şi foc e în aer, în zori, şi-n amurg"), un spaţiu prin excelenţă mineralizat, fără „impurităţi", un spaţiu al ascezei, deci: „Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...".

Distrugînd în ordinea realului, a materialităţii, focul construieşte simultan în iluzie. Despre asta e vorba, de fapt, în *Noaptea de decemvrie*. Emirul părăseşte o lume de lumină şi foc, cu, am văzut, „cer galben" şi „zare aurită", cu „jaruri de pietre", cu „flăcări de sori", trece prin lumea de foc a deşertului, şi doreşte să ajungă sub albele ziduri ce „lucesc-strălucesc", sub turnurile de argint şi porţile de topaz ale Mekăi.

Mai mult decît atît, povestea aceasta despre omniprezenţa şi atotputernicia focului este ea însăşi o nălucă, ivită în spuza ce se stinge în vatră, ca o „flacără vie" ce „se urcă, palpită, trosneşte, vorbeşte...". O flacără, o lumină care construieşte o ficţiune despre flacără, despre lumină. Şi de această dată focul resuscită, creează o realitate nouă – povestea emirului, mai larg, opera, textul literar – creaţie ce urmează unei distrugeri în ordinea efemerului – moartea poetului în camera îngheţată –, unei purificări, deci.

Lumina, ca emanaţie a înaltului, ca energie cosmică revărsată benefic peste natură determină expansiunea acesteia, produce mutaţii. Sub formă de foc, de *ardere*, creează esenţă nouă numai după o prealabilă distrugere, determină, aşadar, *transmutaţii*. Lumina ar fi impulsul creator, iar focul agentul distrugător şi catalizator în acelaşi timp. Ipostazele sînt, bineînţeles, inseparabile şi corespund funcţiilor similare pe care le exercită puterea, de creaţie şi distrugere a propriei construcţii ca premisă pentru o nouă creaţie.

Durand arată că între lumină şi putere există o relaţie izomorfă, că întreg evantaiul de simboluri asociate înaltului vădeşte grija „recuceririi unei puteri pierdute", recucerire tradusă prin ascensiune, şi susţinută de două imagini: aripa şi săgeata. Însăşi raza de lumină se înfăţişează grafic ca o săgeată. Înaltul ar fi o categorie accesibilă numai fiinţelor supraumane, motiv pentru care contemplarea de pe înălţime dă sentimentul stăpînirii universului.

Există, în *Noaptea de decemvrie*, un pasaj care ilustrează aserţiunile de mai sus într-o manieră surprinzător de exactă: „S-opreşte, o clipă, pe verdele pisc, / Privindu-şi oraşul în roza idilă... // S-opreşte, o clipă, pe verdele pisc.../ Din ochiul său mare o lacrimă pică, // Pe cînd de sub dealuri, al soarelui disc / În gloria-i de aur încet se ridică...". Macedonski

vizualizează sentimentul puterii prin imaginea soarelui care răsare, îl transferă fără ezitare în planul ascensiunii şi al luminii: *gloria de aur* există prin *soarele ce se ridică*.

Acelaşi Durand arată că aşa-numitul „regim diurn de reprezentare", implicit lumina, se dovedeşte a fi „prin excelenţă unul polemic, al antitezelor". Drumul spre înalt urmează unui impuls marţial şi presupune o continuă stare de tensiune. Ascensionalul macedonskian nu face excepţie de la această regulă, din nou, o poate ilustra în chipul cel mai fidel. Lumile luminii pot fi cucerite numai prin cheltuirea unor imense energii. O asemenea situaţie îi revelă poetului propria sa condiţie conflictuală. Extazul ascensional are ca premisă confruntarea, aşa cum extazul iubirii se naşte din lupta acerbă a trupurilor. Privilegiile pe care le oferă înaltul, asemenea privilegiilor puterii, presupun o neobosită luptă pentru cîştigarea şi păstrarea lor. Tentaţia cerului exclude atitudinile contemplative şi ascute săgeţile, încordează arcul. La urma urmei, lumina, calma lumină nu-i altceva decît o concentrare de uriaşe energii cosmice. Pentru Macedonski toate acestea, foarte clare, capătă semnificaţia unui principiu de creaţie. Un principiu pe care-l afişează şi pe care-l respectă prin tot ceea ce face, pînă la sfîrşit. Îl afişează chiar pe frontispiciul *Literatorului*: „Lupta pentru lumină. Lumina prin luptă".

5

Concomitent cu lumina compactă, Macedonski „vede" şi lumina descompusă în culorile spectrului, o percepe ca realitate cromatică. Astfel, prin diversificarea, fie şi numai optică a stimulului, relaţiile acestuia cu simţurile devin mult mai complexe, ca atare însuşi spectrul senzaţiilor se diversifică. Spre exemplu, în *Noaptea de decemvrie*, poetul nu se mulţumeşte să aducă în prim-plan lumina propriu-zisă, curgerea ei necruţătoare, ci, pentru a amplifica senzaţia de cotropire, de epuizare, pigmentează în roşu aerul, nisipul, cerul, introduce o conotaţie traumatizantă.

Într-adevăr, există în poemul amintit un roşu atroce care arde precum focul, un roşu expansionist şi distrugător asemenea acestuia. Emirul traversează un infern roşu: „Pierduţi sînt toţi robii, cu cai, cu cămile... / Sub aeru-n flăcări, zac roşii movile... / Nainte – în lături – napoi – peste tot, / Oribil palpită aceeaşi culoare... / E-aprins chiar pămîntul hrănit de dogoare, /

Iar ochii se uită zadarnic, cît pot – // Tot roşu de sînge zăresc peste tot". Agresiunea optică se combină cu cea tactilă, ca în cazul focului: „Şi el naintează sub flacări de soare... / În ochi o nălucă de sînge – în gît / Un chin fără margini de sete-arzătoare... / Nesip, şi deasupra, cer roşu – ş-atît – / Şi toţi naintează sub flacări de soare". Incendiul are în vecinătate carnajul, „zarea de flăcări" e totuna cu „zarea de sînge".

Nu se observă o linie de demarcaţie clară între roşul distructiv şi roşul excitant. Sînt secvenţe în care poetul înlesneşte confuzia: „Vinul fumegă din cupe, vesel, roşu – dar e sînge". Simţurile agresate de roşu acuză paroxismul şi imediat apoi epuizarea.

Această ambiguitate, foarte bine ilustrată de *Thalassa*, face ca accentul să cadă pe intensitatea stimulilor. Între „roşiile sfîşieri ale răsăritului" şi „sîngeroasele brazde ale apusului", eroul însingurat trăieşte într-un univers roşu care „îi învierşuna cîte (...) unul simţurile": „De sub larga vatră, un cotlon a odăiei vechiului paznic, flăcările lemnului şi cocsului (...) împrăştiau flori roşii, flori de purpură, flori rubinii (...). Ciorchini de verbine, mănunchiuri de camelii sîngeroase, flori de rodiu aprinse ca dogoritoarele pofte trupeşti, răsuri şi maci cu petale de foc, micsandre avînd pe ele o schinteietoare catifelate de roşu, pîlpîiau prin aer, se agăţau de pereţi şi tavan, se aşterneau pe jos (...). Geamurile, izbite de răceala vîntului, închegau pe faţa lor frigul şi-l cristalizau în mari plăci de fluorină purpurie".

Într-o asemenea ambianţă, simţurile surescitate reacţionează imprevizibil, paradoxal „... fierul, piatra şi lemnul erau, pentru el, aci cumplit de aspre la pipăire, aci moi ca mătasea şi catifeaua". Asemenea călătorului prin deşert, adolescentul îşi simte trupul torturat: „împungeri ca de vîrfuri de cuţit i se înfingeau în creieri. Gîtlejul i se îngustă (...). Un pod ce i se plimba prin esofag, îi tăia răsuflarea".

La lumina soarelui roşu, Thalassa, „într-o înmărmurire hipnotică" vede trupuri de femei, mîini şi „valuri de păr" pe care se aprindeau „flăcări aurii şi roşii", imagini ale impulsului priapic ce-l „ţine pradă în gheare" ca o „înspăimîntătoare bestie", în „camera ce se îmbrăca cu un roşu posomorît". Caliope îşi trăieşte posesia brutală „într-o vultoare de întuneric roşu"; Thalassa, la rîndu-i, îşi trăieşte ultimele clipe contemplînd propriul său sînge curgînd „de-a lungul pereţilor jertfelnicului (...), prelingîndu-se pe lespezi (...), răzbind afară" şi sorbit de soare. Vitalitatea roşului este subliniată tocmai de efectele sale traumatizante.

Albul neutru şi crud vine, de regulă, să sublinieze violenţa sexuală a roşului. Ar fi motivul pentru care, cu excepţii neimportante, atît de bogatul

univers floral macedonskian se reduce la două dominate: roşul şi albul. Senzualitatea expansivă a primului se întîlneşte nu cu sterilitatea, ci cu senzualitatea ferecată a celuilalt. De obicei, opulenţa provocatoare a trandafirilor stă alături de albul strălucitor al crinilor, chiar varietăţile de trandafiri sînt numai două, albi şi roşii, pînă şi liliacul, nu e violet, ci alb sau roşu. El ar putea fi, de altfel, unul din însemnele heraldice ale lirismului său: „Liliacul alb şi roşu harpa sa o coronează".

La Macedonski albul apare drept culoare complementară roşului. Îl fortifică şi în acelaşi timp îl contrabalansează. Roşul, dinamic, „isteric" primeşte o replică statică, nu frigidă, dar calmă, suavă. Violenţa celui dintîi contrastează cu placiditatea celuilalt. Chiar din exemplele anterioare se vede cum roşul nu are limită în agresiuni, că efectele acestora sînt extreme: excitaţie maximă şi epuizare maximă. Vitalitatea roşului atacă vitalitatea în general, o provoacă şi apoi o nimiceşte. Roşul exprimă forţa în acţiune continuă, se sincronizează cu ritmul vieţii, îl exprimă de fapt în ceea ce are el neobosit, paroxistic.

În această relaţie de contrast, două sînt conotaţiile albului. În primul rînd, el înseamnă imaculare, castitate pe care roşul o sfîşie. E vorba de acel alb pasiv şi vulnerabil ce provoacă brutalitatea şi atrocităţile celuilalt, cum se întîmplă în *Epoda de aur*, un alb al începuturilor care, important lucru, nu exprimă castitatea absolută, ci castitatea ce aşteaptă, încordată, dezvăluirea tainei nupţiale. Îl putem identifica în albeaţa trandafirilor, care tresare „cu dulci simţiri" sau în „alba sărbătoare" a pomilor înfloriţi prin care trec „întrematori fiori", nu mai puţin în albul senzual al luminii edenice de care vorbeşte Beatrice.

Într-adevăr, albul trebuie ataşat paradisiacului, el exprimă o stare iniţială pierdută şi, de partea opusă, o finalitate, care e mirajul recuceririi acestei condiţii. În acel drum infernal prin deşertul roşu, emirul desluşeşte la orizont strălucirea albă a cetăţii sfinte. Albul iniţial înseamnă sinteza pe cale a fi tulburată (albul dintîi al zorilor conţine în el violetul, roşul, rozul, portocaliul răsăritului) celălalt presupune sinteza recucerită.

Faţă-n faţă cu lirismul senzual şi violent, exprimînd forţa de acţiune şi, desigur, aflat sub semnul roşului, avem surpriza să întîlnim un Macedonski al reveriilor calme, un Macedonski care, aproape sentimental, face să vibreze coarda nostalgiei, ca recul fascinant către o lume dintîi ce prinde contur luminos în imaginea unei eterne dimineţi.

Îl aflăm astfel în cîteva studii de alb, care trebuie incluse între piesele de excepţie ale creaţiei sale. Mă gîndesc în primul rînd la *Pe balta clară*, care disociază cu virtuozitate tonalităţi de alb ce se adună apoi într-un alb-sumă: „Pe balta clară barca molatică plutea... / Albeţi neprihănite curgeau din cer; – voioase / Zîmbeau în fundul apei răsfrîngeri argintoase; / Oh! alba dimineaţă, şi visul ce şoptea, / Şi norii albi – şi crinii suavi – şi balta clară, / Şi sufletul – curatul argint de-odinioară – / Oh! sufletul! – curatul argint de-odinioară". Aliteraţia vocalică în *i* unifică în sonoritate, în maniera lui Mallarmé, nuanţele imperceptibile de alb. De fapt aceste „nuanţe" rezultă din varietatea intensităţii albului, în funcţie de materie. O dată e lichid--transparent („balta clară"), a doua oară – volatil-evanescent („Albeţi neprihănite curgeau din cer"), a treia oară luceşte stins („răsfrîngeri argintoase"). Tot aşa există un alb celest („norii albi"), unul vegetal, terestru („crinii albi"), albul acvatic („balta clară") ce alcătuiesc albul-sinteză, „alba dimineaţă".

Un exerciţiu de virtuozitate pe aceeaşi temă aflăm într-un pasaj din *Lewki*. Albul pal al rozelor şi cel regal al crinilor sînt proiectate pe albul strălucitor al alabastrului: „Oh! şi visul meu e tocmai c-ale undei legănări... / Sidefat e cu nuanţe, ghirlandat cu roze albe... / Alabastrul frunţii sale întruneşte crini cu nalbe / Ce-n potire hieratici poartă mistice-ntrebări". Interesant e că şi *nalba*, mov, trimite literal şi fonic tot la *alb*.

O asemenea diversificare subtilă rupe monotonia albului; ea atenuează şi dispare din cauza perceperii lui diferenţiate: transparent, opac, strălucitor. La fel, imaculata hieratică a crinilor e „încălzită" de parfumuri, semne ale sexualităţii latente. Într-adevăr, albul capătă o vagă senzualitate, e, într-un fel, mereu pe punctul de a deveni roz. Floarea albă este floarea care aşteaptă să-şi piardă castitatea. Sintagma *roză albă* anticipă la nivel cromatic omofonia substantivului şi adjectivului derivat, devenirea.

Impactul culorii asupra simţurilor se amplifică prin manipularea expertă a corespondenţelor. Rolul catalizator cel mai important îl are sunetul. Stridenţa roşului are drept acompaniament trîmbiţe, cimpoaie, tibicine. Albul suav şi blînd senzual din *Pe balta clară* are ca fundal sonor aliteraţia legănătoare a lichidelor („Pe balta clară barca molatică plutea..."). Fără a intra în amănunte, trebuie spus că efectele acustice pure, autonome, cum sînt cele din faimoase „copii" simboliste precum *Lupta şi toate sunetele ei*, ori *Înmormîntarea şi toate sunetele clopotului* prezintă mai puţin interes decît celelalte, subordonate vizualului sau tactilului. Macedonski orchestrează savant (el nu este în primul rînd sonor, ci muzical), dar nu o face de

dragul muzicii, ci din dorinţa de a crea sinestezii. Melodia acompaniază şi ritmează imaginea optică.

O răspîndire apreciabilă are *auriul*, variantă strălucitoare a altor două culori fundamentale ale spectrului: portocaliul şi galbenul, imediat următoare roşului. Trimiţînd la lumina soarelui la zenit, auriul apare, în regim diurn, ca semn al puterii suverane. El însoţeşte bucuria deplină: „Clar azur şi soare de aur este inima mea toată"; marchează apogeul: „.... sălcii pletoase / Ici-colo trăsnite cu aur de-a soarelui apoteoză"; încoronează izbînda, o transformă în glorie: „Deasupra-i e aur, şi aur e-n zare, – // Şi iată-l emirul oraşului rar...".

Dacă roşul evocă puterea în acţiune, puterea angajată în conflict, auriul o afirmă cu triumf. Aşa se face că, spre deosebire de roşu, auriul dogoritor nu ucide, dimpotrivă, e alăturat rodniciei: „Căldură de aur topit, / Şi pulbere de-aur pe grîne, / Ciobani şi oi de-aur la stîne, / Şi aur pe flori risipit. // În toţi, şi în tot, potopit, / El bate din aripi păgîne. – / Căldură de aur topit, / Şi pulbere de-aur pe grîne". Zarea aurită a Bagdadului indică opulenţa.

O variantă a galbenului-aur poate fi considerat galbenul-blond. Macedonski îl impune în poezia noastră ca formă paralelă a neaoşului *bălai* în acelaşi context erotic (Eminescu: „dulce dragoste bălaie"), dar lărgindu-i raza de acţiune. Blondă e toată idila, spune Macedonski, blonde sînt personajele: „blond e pe vale păstorul", aşa cum o „nimfă blondă" cunoaşte răzbunarea lui. Dar şi natura însăşi, ca spaţiu al idilei, e „tot tînără, tot blondă". Blondă e şi noaptea de mai unde se consumă „idilele patriarcale". Adjectivul va face carieră mai tîrziu la simbolişti, la Minulescu în primul rînd.

Rozul are de asemenea o frecvenţă semnificativă. Ca tonalitate între roşu şi alb, el exprimă pasiunea care-şi pierde din brutalitate. O pasiune care cîştigă, în schimb, bună-cuviinţă: „Curgeau lumini din ceruri roze, / Erau copii fermecători, / Şi coronaţi de-apoteoze / Se socoteau nemuritori"; sau rafinament: „Sub cerul de zori printre nori / Surpare de roze din raze / Şi ochi rouraţi de extaze / Şi flori peste tot şi fiori"; uneori, în roz se îmbracă pasiunea libertină; în spaţiul idilei se insinuează o „eglogă lactee şi roză", aşa cum libertine trebuie să fie fost pasiunile profane ale emirului căci „dulce e viaţa în rozul Bagdad".

Senzualitatea impudică a rozului e studiată în amănunt în *L'onde rose*, care traduce foarte liber *Bucolica undă*: „Torses nus, des corps blonds éclatent sur la berge, / Essaim de jouvenceaux dont rêve toute vierge, /

Et que l'onde alanguit d'une caresse rose. (...) // Sous le plongeon brutal l'onde s'entr'ouvre rose... / Inéluctable agit une métamorphose... / (...) Elle se laisse aller, et souffre ce qu'on ose, / Sous le viol brutal des mâles, pâle et rose".

O prezentare minuţioasă a întregii palete cromatice de care se foloseşte Macedonski riscă să cadă în pur descriptivism, amînînd o concluzie care se conturează deja, anume aceea că dominantele coloristice cu adevărat semnificative şi funcţionale sînt cele indicate pînă aici: roşul, albul, galbenul-auriu şi rozul. Culorile din partea inferioară a spectrului, verdele, albastrul, violetul se află, de regulă, în poziţie complementară, sînt culorile reci care le intensifică pe celelalte pasionante.

Indiscutabil, piesa forte din recitalul cromatic macedonskian se numeşte *Noaptea de decemvrie*. O putem considera drept o poveste despre culori, despre călătoria de la rozul frivol şi efemer spre albul sacru, absolut, călătorie iniţiatică ce trece prin vămile cumplite ale roşului. O putem, de asemenea, considera o „parabolă a focului", de la flacăra roz, jucăuşă, la focul incendiator, roşu, apoi la cel alb, al esenţelor pure.

Simpla enumerare e suficientă pentru a releva bogăţia exorbitantă a tonurilor. Prin faţa privirilor se perindă arhangheli de aur, sori de aur, petale roze, roze idile, jaruri de pietre, flăcări de sori, ceruri roşii-oranisc, nisip roşu, movile roşii, izvoare şi turnuri de argint, poiene de crini, albe ziduri, albe năluci, săli de alabastru, piscuri verzi, bolţi de-azur, lotuşi albaştri, umbrele albastre etc. Am fi tentaţi să vorbim de un delir cromatic, dacă, înaintea oricărei fantezii, nu s-ar impune rigoarea asociativă. În virtutea ei, roşul sîngeros e contrabalansat de albul strălucitor, aseptic, auriul hegemon al încoronaţilor stă faţă-n faţă cu rozul plăcerilor intim-insinuante, verdele şi albastrul închid în ele abisuri şi mistere.

Cromatica poeziei lui Macedonski se distinge prin fidelitate vizavi de simbolurile pe care le asimilează sau le creează, printr-un remarcabil simţ al asortării, prin rafinamentul compoziţional. Ar fi însă insuficient şi chiar inadecvat dacă am limita-o la o funcţie analogică sau la una decorativă de satisfacere a nostalgiilor privirii. Culorile sînt accente puse pe lucruri, dar nu numai atît, sînt inscripţii, sînt peceţi care le desăvîrşesc sensul. Obiectul şi culoarea tind să nu mai fie substantivul şi, respectiv, adjectivul său, acesta din urmă îşi pierde calitatea de accesoriu, creează o nouă realitate. De pildă, albul deşertului apare ca un alt nume dat suferinţei, aşa cum cel

al soarelui pe cerul dimineţii indică o stare erotică nouă. Culorile afectează structura lucrurilor, le hotărăsc sensul.

Faptul că în poezia lui Bacovia violetul totalitar a devenit componentă a „formulei moleculare" a materiei îşi are originea într-o asemenea operaţie. Odată cu Macedonski culoarea cîştigă un nou statut în poezie. În primul rînd, îşi pierde definitiv semnificaţia tautologică, gen „cer albastru", pierdere ce o obligă să-şi asume nu numai o funcţie simbolică, ci şi una creatoare. Dar mai important decît aceasta, culoarea sensibilizează epiderma obiectului, uneori pare chiar a-l dezintegra şi a face corp comun cu el, situaţie în care cuvîntul capătă prospeţime şi vitalitate nouă, ieşind astfel dintr-o inevitabilă inerţie semantică.

Reconsiderarea statutului culorii în linia celor arătate anterior poate fi şi trebuie pusă în legătură cu remanierile simboliste, cu precizarea că poetul află în cele din urmă un stimulent şi nu un impuls iniţial. Impulsul iniţial vine din starea erotică a limbajului, specifică lui Macedonski, stare pe care culoarea, ca marcă a sensibilizării, o revelă şi o amplifică. Culoarea conduce la o percepţie „înfiorată" a cuvîntului.

6

Macedonski adaugă luminii descompuse, culorii, *strălucirea* luminii. Obţine astfel auriul solar, roşul incandescent, verdele flacără, culori strălucitoare şi dogoritoare. În acelaşi timp, încorporează culoarea în materiale puternic reflectorizante: pietre şi metale preţioase. Astfel, roşul, albul, rozul, galbenul, albastrul devin roşu rubiniu, alb argintos, roz sidefiu, galben auriu, albastru safir.

Cromatica propriu-zisă a dobîndit o dimensiune optică în plus: luminiscenţa, însuşire comună culorilor diferenţiate, de fapt un amplificator al acestora. Operaţia de amplificare are un scop bine determinat, consecinţele ei sînt de căutat în primul rînd în sfera percepţiei.

Macedonski nu ignoră simbolistica tradiţională a pietrelor şi metalelor preţioase, dar nu se limitează la ea, nu o fetişizează. Acestea ar fi, în primul rînd, locul unic de convergenţă a unor realităţi extreme, polare – pămîntul şi cerul – văzute prin esenţele lor: ţărîna purificată pînă la transparenţă şi indestructibil, şi lumina. Să reţinem că sînt realităţi definite la superlativ,

ca treaptă ultimă a calităţii, ceea ce le conferă un statut al excepţiei şi al valorii inestimabile.

Toate aceste premise înlesnesc lărgirea spectrului simbolic în direcţia obsesiei fundamentale a lui Macedonski: puterea. În *Noaptea de decemvrie*, comorile vorbesc de puterea pămîntească, aşa cum lumina cu presiunea ei uriaşă vorbeşte de puterea cerească. În „rozul Bagdad", emirul „pe toate le are", „Movile înalte de-argint şi de aur, / Şi jaruri de pietre şi flăcări de sori", ca semne ale bogăţiei, apoi „Hangiare-n tot locul, oţeluri cumplite", ca semne ale forţei pline de cruzime. Drumul spre Meka are ca motivaţie principală dorinţa de a dobîndi puterea deplină. Stăpînul „oraşului rar" („Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul...") vrea să-şi adauge în tezaur „poamele de aur din visul ceresc", „porţile de topaze" şi turnurile de argint „ce lucesc – strălucesc", ale cetăţii sfinte.

Ca şi în cazul cromaticii propriu-zise, *Noaptea de decemvrie* previne asupra existenţei, pentru pietrele şi metalele preţioase, a unui cîmp semantic mai vast şi mai complicat decît cel al aparenţelor exorbitante. Bunăoară, în descrierea, în două culori – alb şi albastru –, a sălii tronului, albul somptuos şi strălucitor al pietrei nu face altceva decît să sporească lumina pînă la intensitatea unei emanaţii astrale, ca semn al atotputerniciei: „Şi dulce e viaţa în săli de-alabastru, / Sub bolţi lucitoare de-argint şi de-azur".

Puterea travestită în opulenţă se reflectă în construcţiile somptuoase din materiale rare, rezistente şi de efect, cum sînt marmora şi alabastrul din palatele Bagdadului sau ale Egiptului de pe vremea lui Ramses al II-lea, unde apar „Sfinxi pe socluri de-alabastru aşezaţi pe două rînduri, / De la scara care duce pe platforma de porfir", săli hipostile, unde se bea vin din cupe de onix, din „vase de agată, cornalină şi argint". Cum se vede, Macedonski deschide discret uşa spre ateliere de orfevrerie şi creaţie artizanală, unde materiei rare îi este amplificată frumuseţea naturală prin harul meşteşugarului.

Templul lui Pentaur, al cărui interior l-am descris mai înainte, templu al poetului, e locul unde lucrurile naturale capătă atributele frumosului confecţionat. Lumea artefactelor – între ele aflîndu-se şi mineralele rare, superb prelucrate – se reflectă, la propriu, pe bucatele etalate pe masa de ospăţ, frapante prin anatomia violentă a cărnurilor. Încă o dată artificiul potenţează naturalul: „Rînduiala domnitoare e de meşter plăsmuită: / Raci de mare ce spăimîntă, stridii cu mărgăritari, / Avînd dreptul fiecare dintre scoica siluită / Să ia boaba încleştată în calcariile tari"...

Din pricina durităţii, pietrele scumpe presupun dificultăţi mari de prelucrare, ceea ce sporeşte valoarea obiectului, dar, mai important, fac mai mari truda şi izbînzile meşterului. Valoarea de tezaur nu poate fi despărţită de lucrul, lucrarea de excepţie, în care intră, tot la superlativ, arta şi meseria: „Vasul e din aur virgin schinteiat cu plăci de nacru, / Încrustat cu pietre scumpe, zvelt, dar trainic ca un bronz; / (...) Floare-aproape nereală se înalţă hieratic. / O splendoare ca de soare răspîndeşte, / Magistral şi rece vecinic, deşi viu ca un jeratic".

Dificultăţile de prelucrare incită, rezolvarea lor solicită, pe lîngă har, o energie deosebită. Mergînd cu raţionamentul mai departe, o atare energie pune în valoare însuşiri de excepţie. În etalarea copioasă a comorilor desluşim, între altele, tendinţa şi tentaţia de a vedea în actul artistic o probă de supremă dificultate. Pe acele comori Macedonski proiectează orgoliul unui demiurg-artizan, voluptatea de a înlătura obstacole, de a învinge opoziţii. Numai poetul poate făuri, la rîndu-i, nestemate (există şi proiectul, împlinit postum, al unei *Cărţi a nestematelor*), numai el poate transforma mineralul în transparenţă, în strălucire, în lumina pură.

Pietrele şi metalele preţioase sînt comparabile cu creaţia artistului prin trei însuşiri: valoare (bogăţie) din pricina rarităţii şi imperisabilităţii; dificultate în prelucrare; frumuseţe ostentativă care atinge irealul. Ar trebui, poate, să adăugăm absenţa valorii utilitare a obiectelor care le încorporează.

Toate calităţile acestor minerale, la care se adaugă efortul şlefuirii şi al prelucrării sînt măsurate de intensitatea luminii. Am putea spune chiar că frumuseţea şi valoarea lor se măsoară în *lucşi*. O asemenea subordonare – nu există frumuseţe şi valoare în sine – trebuie avută în vedere în discutarea virtuţilor artizanale ale poeziei lui Macedonski. Priceperea bijutierului trebuie acordată cu intenţia, mai puţin meşteşugărească, de a aduna toate efectele într-unul singur, extrem de puternic, care să pară ireal în raport cu obiectul, care să-i modifice substanţa.

Lumina absoarbe materialitatea, mai exact spus transformă materialul în imaterial. Astfel se înfăţişează cupa de Murano: „Nu e de aur; e de raze. / O-ntind grifonii ce-o susţin. // E arta pură, fără fraze, / E cerul tot de soare plin". Obţinînd asemenea efecte, meşteşugarul devine magician, performanţa trece dincolo de limitele firescului, e pură vrăjitorie. Cupa de Murano e pămînt transformat în lumină.

În *Lewki*, insula cu acelaşi nume apare ca un „viu mărgăritar" aprins de razele asfinţitului şi suspendat între două oglinzi, cerul şi apa, care,

bineînţeles, îi sporesc strălucirea: „De sidef şi de aur roşu sub al cerului azur, – Zvelta insulă apare, şi sporeşte, minunată. / Sărutată cînd de valuri, cînd de vînturi asaltată, / Printre-ocolul spumei albe – crini regali, jur-împrejur".

Cum se vede, apa nu numai că amplifică efectul de ecleraj, dar şi atinge senzual, femeieşte trupul insulei, aşa cum vîntul-bărbat o „asaltează". Macedonski procedează la sensibilizarea întregului peisaj: „Peste-al ţărmurilor silex palpitează-o-nflăcărare, / Via purpură de sînge a solarei agonii; / Mari flamanzi prin aer zboară spre-ale visului domnii; / Un imperiu de spaţiu fără legi şi grăniţare".

Imaginea, foarte complicată, urmăreşte în primul rînd ilustrarea sintagmei „viu mărgăritar". Insula, piatră scumpă şi silex în acelaşi timp, devine graţie luminii un *trup*, un trup *zvelt, sărutat*, care *palpită*, un trup *însîngerat*. În asemenea împrejurări, percepţia senzorială se intensifică şi se diversifică. De la un punct încolo priveliştea se sonorizează, capătă frăgezimi şi catifelări epidermice, e învăluită de parfumuri: se aud cîntece de filomelă, de orgă, flaut şi caval; apa, presărată cu flori, pare de catifea sau de brocart, şi se rostogoleşte alene „de fiori cutremurată". Tabloul solicită aproape toate simţurile.

Macedonski trăieşte extatic impactul cu lumea înconjurătoare, indiferent de natura mesajelor pe care aceasta i le trimite: optice şi odorifice, în primul rînd, apoi acustice, tactile. Cel mai solicitat dintre simţuri, văzul, absoarbe lacom lumina, o amplifică şi o proiectează adesea în imagini fantasmagorice. Trăirea senzorială intensă modifică imaginea obiectelor. Ochiul începe să vadă şi altceva, de aici revelaţia pătrunderii într-o lume nouă.

Lumina acţionează ca un drog, sensibilizînd fiinţa pînă ce raporturile ei normale cu realitatea se deteriorează. Acesta este motivul pentru care poetul se „droghează" continuu, căutînd surse iradiante puternice. Simţurile sale se vor excitate pînă la paroxism, stare pe care lumina o înlesneşte.

Cupa de Murano sau vasul de aur răspîndesc o lumină „dătătoare de extaze", şi de „avînt deplin". Frumuseţea *sculpturală, hieratică, nereală, rece* (sînt adjectivele poetului) tulbură într-atît încît „Nu e simţ (...) să mai poată fi sperjur" şi „orice limbă amuţeşte ş-orice suflet e sedus...". Între cel care contemplă şi obiectul contemplat se stabileşte o relaţie voluptuoasă.

Efectul cumulat al surselor de lumină face ca voluptatea să treacă în desfrîu: „De flăcări, de aur, pembe, argintate, / Nebună orgie de roze oriunde". Plăcerea a devenit vicioasă şi maladivă ca o narcoză. Prin luciul oglinzii trece un „vis de opium", argintul crinilor ascunde „beţia cea rară".

Macedonski excelează în această poezie a filtrelor, a stupefiantelor. Se simte puternic atras de naturalul concentrat în esenţe tari, în licori producătoare de transă şi vertij. Lumina însăşi pare a fi o astfel de licoare magică. În *Lewki*, „beţia cea rară" e pricinuită în primul rînd de jocul culorilor (cărora, ulterior, li se asociază subtil ceilalţi excitanţi): „Şi colorile din juru-mi, nimb al cerului divin, / Le beau sacra voluptate ce mă-mbată ca un vin, / Iar întreaga mea făptură e întreagă armonie".

Senzualismul acesta nu are în el nimic gratuit. Beatrice vorbeşte de mîngîieri şi „neînchipuite plăceri" cînd descrie *lumina* paradisiacă. Ajunşi pe culmile voluptăţii, Thalassa şi Caliope sar în *soare*, devenind o singură fiinţă, de lumină. Contemplînd argintul incendiat al crinilor, poetul se vede purtat „pe aripi de rai". Altfel spus, plăcerea intensă deschide porţile către un spaţiu nou, unde totul este lumină: „Şi chiar sufletul meu este rază, cîntec şi magie". Prin intermediul simţurilor surescitate trupul se preschimbă în lumină. Ea este şi sursă şi finalitate.

În legătură cu ultimul vers se impun cîteva precizări. În primul rînd, lumina naturală trecută prin filtrele, retortele şi focul aţîţat al simţurilor devine o realitate estetică, motiv pentru care poetul o alătură cîntecului. Cupa de Murano a absorbit razele soarelui şi s-a transformat în văpaie, în „arta pură, fără fraze". O astfel de analogie poate explica un vers enigmatic din *Lewki*: „Mari flamanzi prin aer zboară spre-ale visului domnii". Solara agonie proiectează o imagine care nu poate fi numită decît în termenii picturalului, ai artei.

În al doilea rînd, sinonimia rază-cîntec (lumina devenită „artă pură") subînţelege o transformare magică. Cuvîntul *magie* se referă, desigur, la natura ocultă a schimbării, dar şi la condiţiile în care aceasta se produce. Efectul magic presupune cu obligativitate o trăire epuizantă la nivel senzorial, care să determine lunecarea în „beţia cea rară", în „visul de opium". Rezultă de aici necesitatea unor stimuli foarte puternici, care, am văzut, funcţionează mai rar independent şi mai mult conjugaţi, în combinaţii. Luminile orbitoare şi parfumurile tari sînt cele mai frecvente.

Mirosurile vin din esenţa, din viscerele obiectului, fiind o emanaţie a viului şi a prolificităţii. Ca stimul şi ca efect sînt asociate sexualităţii impetuoase. Reperele optice definesc obiectele din exterior, sînt extrem de mobile şi variate, fapt ce permite simţurilor deformarea lor lesnicioasă, a realităţii ce le încorporează. Între cele cinci simţuri văzul are cea mai mare capacitate de a produce iluzii, de a crea o realitate paralelă. Acestea ar fi,

pe scurt, motivele de ordin general ce justifică predominanţa luminii şi a parfumurilor la Macedonski.

Interesant e faptul că parfumurile în exces, ca şi lumina de altfel, nu afectează numai simţul specializat, ci şi pe celelalte. Mirosul trandafirilor, la un moment dat, „clatină parcă lumina", de asemenea, exercită o presiune neobişnuită asupra timpanului, încît „Un tunet e simplu murmur". În *Lewki*, la un moment dat lumina lunii pare a fi prelungirea unei melodii: „E-nflorirea fără seamăn de zăpadă selenară, / Ce-ar zîmbi *din flori de piersic şi răsunet de caval*" (s.m.). Traducerea senzaţiilor diverse în cod vizual e o realitate.

Fiind simţul cel mai necesar şi mai eficient în orientarea în spaţiu, văzul distinge cele mai multe repere. Aria sa de explorare este mult mai extinsă decît a celorlalte simţuri, de aici şi numărul mai mare al semnalelor recepţionate. În suma de senzaţii care alcătuiesc cunoaşterea intuitivă, excitaţiile vizuale deţin ponderea cea mai mare. Tocmai abundenţa şi diversitatea informaţiei furnizate de ochi îl fac pe Macedonski să *vadă* lumea, în primul rînd. El are nevoie de un stimul puternic şi variat pentru o trăire senzorială excesivă. E ceea ce explică luminiscenţa ieşită din comun a poeziei sale, fie că e vorba de strălucirea solară sau a aştrilor nocturni, a apei sau a pietrelor preţioase. Aşa-zisul testament parnasian al poetului e, în realitate, testamentul unui senzual. Artizanul ascultă de impulsurile faunului, rafinează senzaţiile acestuia.

Există o întreagă strategie de sensibilizare prin lumină. Aşezarea în contrapunct cu materia vie, fragedă, înfiorată ar fi unul din procedee. El apare cu o frecvenţă semnificativă în textele cele mai importante, în *Noaptea de mai* şi de *decemvrie*, în *Lewki*, în rondeluri, în *Bucolica undă*, în *Pe balta clară*, în *Epoda de aur* sau în *Stepa*.

O atenţie deosebită merită un alt procedeu. Intensitatea fluxului luminos e amplificată nu prin antiteză, ci prin instabilitate, prin variaţie. Spre deosebire de raza solară directă, „masculină", care „apasă" continuu şi uniform, lumina „viului mărgăritar" palpită femeieşte, o „schinteiază". Verbul din urmă şi derivatele lui substantivale – „schinteie", „schinteiere" – au o frecvenţă semnificativă. Macedonski foloseşte frapant adjectivul „electric" furnizat de imaginea descărcărilor electrice, a emisiilor luminoase scurte şi orbitoare. Norbert Groeben vorbeşte de o conotaţie sexuală a electricităţii, corespunzătoare efectului de şoc. Variaţia fluxului luminos seduce, farmecă, produce halucinaţii.

Există în *Lewki* un pasaj surprinzător, unul dintre cele mai insolite din întreaga poezie a lui Macedonski, care pune în evidenţă agresivitatea luminii intermitent reflectate: „Prin văpaia azurie, ca schintei din ochi de brad, / Nuferi candizi, viorele, flori albastre de cicoare, / Fulgere de luciole, – giuvaiere mişcătoare, – / Joacă-n raza luminoasă a electricului fard". Aproape toate cuvintele din acest catren înseamnă *lumină* sau ating domeniul luminii (culoare, ochi) şi par convocate într-o tentativă de epuizare a vizualului.

O situaţie similară întîlnim în poezia *Niponul*: „Fantasmagoric de colori, / Cu coperişuri lucitoare, / Sub largă purpură de flori / Niponul magic rîde-n soare. // Idolatrat de călători / Pe marea lui străvăzătoare / Scamatorie de colori / Şi jucărie răpitoare // Niponul magic rîde-n soare". Se remarcă reducţia lexicală, limitarea la două realităţi înrudite: *lumina* („colori", „coperişuri lucitoare", „purpură", „soare", „marea străvăzătoare") şi *magia* produsă de lumină („Fantasmagoric", „Idolatrat", „Scamatorie"). Lumina stă faţă-n faţă cu vraja pe care o produce.

În ciuda concentrării şi simplificărilor operate, lumina se înfăţişează divers, e luciu, transparenţă, culoare. Tocmai această diversificare creează efectul magic. Nu e inutil să observăm, de asemenea, şi în fragmentul din *Lewki*, şi în *Niponul* puţinătatea verbelor, deficit ce concentrează totul asupra obiectului luminiscent. Paradoxal, şi într-un caz, şi în altul, imaginea optică are un dinamism extraordinar, datorat tocmai strălucirii variabile, pulsatorii.

Noaptea de decemvrie e o construcţie în şi din lumină. Fabuloasa poveste a emirului prinde viaţă în alba odaie unde „aleargă vibrarea" de „flacără vie". Lumina generează textul, un text despre lumină. Bagdadul este cetatea luminii: „Deasupră-i e aur, şi aur e-n zale, – / (...) Palatele sale sînt albe fantasme". Drumul prin deşert începe cînd soarele se ridică în „gloria-i de aur" şi continuă sub strălucirea lui cotropitoare ce reflectă mirific „albele ziduri" „ce lucesc-strălucesc" ale Mekăi.

Epicureică, ascetică şi himerică, această lumină însoţeşte creşterea dorinţei de la plăcerea efemeră la creaţia în imaginar, de la voluptate la iluzie. Pustiul, ca spaţiu de purificare a luminii (cu nisipul incendiat şi cerul înroşit), turnurile strălucitoare ale Bagdadului (cu cerul său galben şi roz şi cu „luciul pîrîului clar"), convoiul ce „schinteiază" al drumeţilor, Meka (cu poamele de aur şi zidurile de argint), toate sînt un sistem parabolic de oglinzi care captează, reflectă multiplu şi amplifică pînă la paroxism razele soarelui tutelar. Fabula ca atare ar fi rămas naivă şi banală dacă n-ar fi fost absorbită de acest univers ale cărui coordonate principale sînt lumina şi dorinţa.

7

Funcţia generativă a luminii-rază şi cea distructivă a luminii-foc aparţin solarităţii. În consecinţă, în regim nocturn asemenea funcţii dispar. Relaţia cu ascensionalul se păstrează însă intactă. „Lumile luminii" continuă să fascineze şi să reprezinte finalitatea zborului. Aceeaşi lumină rămîne principalul vehicol de transport spre înălţimi. Este „scara sfîntă" ridicată de la pămînt la cer, urcată treaptă cu treaptă într-un elan care sfidează „atingerea durerei" şi care culminează cu revelaţia armoniei supreme ce face auzit glasul poeziei. Funcţia extatică se păstrează şi ea intactă.

În *Noaptea de noiembrie*, într-o secvenţă de tranziţie, între ceremonia funebră şi coborîrea în mormînt, peste umbrele serii cade o rază de soare, un ultim semn al zilei în declin: „Era-n apusul zilei şi «Stîlpii» se citise... / deschisă şedea groapa, coşciugul sta deschis, / Şi soarele o rază de-adio îmi trimise, / Spărgînd o clipă norii din naltul său abis; / O rază înmuiată în cerurile albastre, / Ce-n cale adunase tot focul dintre astre, // Şi care-n cimitirul coprins încet de seară, / Căzuse luminoasă pe chipul meu de ceară".

În cele din urmă, poetul „stinge" pînă la ultima luminile pămînteşti şi cereşti, tenebrele devin suverane. În mormînt, întunericul e compact, absolut, pentru ca, în final, secvenţa înălţării să nască o lumină nouă care se confundă cu însuşi zborul: „Purtat pe-o raz-albastră, ca raza de uşor, / În casa părintească, muiat în foc de stele, / Intrai pe o fereastră..." etc.

Soarele suveran pune în mişcare energiile trupeşti, sensibilizează şi fecundează materia, în vreme ce strălucirea aştrilor nocturni însoţeşte fiinţa celestă, fără trup, imponderabilă, devenită vibraţie muzicală. În asemenea împrejurări întunericul n-ar fi decît o zonă de separaţie între două ipostaze ale luminii. Putem spune că, în general, noaptea macedonskiană are rolul de retortă magică unde se produce o schimbare de calitate a substanţei. Materia grosieră a existenţei cotidiene, diurne e separată de esenţele pure.

Noaptea de mai evidenţiază cel mai limpede situaţia; ea joacă rolul unui filtru benefic, întunericul maschează urîtul şi şterge „formele prea bruşte". (Acelaşi rol, în condiţiile luminozităţii totale, îl joacă şi pustia care purifică dorinţa mult prea pămîntească, transformînd-o în aspiraţie fanatică, mistică.) Noaptea determină o metamorfoză a luminii şi nicidecum o negaţie a acesteia, situaţie care conferă nocturnului macedonskian o semnificaţie aparte.

În aparenţă, *Noaptea de mai* vede înaltul şi lumina în primul rînd ca realităţi cosmice, ca repere ambientale. În realitate însă, strălucirile firmamentului creează „a nopţi feerie de ametiste şi opale", ceea ce nu trebuie considerat un simplu efect scenografic. În general, la Macedonski decorativul ca şi percepţia cosmicităţii joacă un rol secundar.

Feericul este în primul rînd drumul de acces spre o lume magică, iniţială, care trăieşte poetic, fiind întemeiată de poezie şi orînduită după legile ei. Ascensionalul şi lumina se întîlnesc într-o realitate nouă, extatică şi estetică, strălucirile feerice îi sînt cea dintîi revelaţie. Ceea ce ar putea trece drept peisaj cosmic sclipitor şi abundent („Şi-această noapte fericită la gîtul ei cu sălbi de astre") e, în realitate, un stimul al beatitudinii şi, implicit, al înălţării în lumile poeziei. Hipnoza resimţită de contemplaţia luminilor nocturne contopeşte iubirea şi zborul într-o nouă stare a fiinţei, care este starea de graţie a artistului.

Aceeaşi feerie domină atmosfera vesperală din *Lewki*. Jocul orbitor al ultimelor raze de soare se potoleşte pentru a face loc strălucirii blînde a aştrilor nopţii. Astfel „blonda Lewki (...) / Schinteiază tot mai dulce" şi aruncă „Un reflex din nalta pace pe sub bolta înstelată". În întregul său, poemul urmăreşte trecerea luminii de la regimul diurn, devastator de materie şi simţuri, la cel nocturn, liniştitor şi feeric.

Cele două feluri de lumină sînt foarte clar delimitate în *Thalassa*. Solaritatea excitantă pînă la traumă, a „zilelor de aur", are drept contrapunct selenaritatea răcoroasă, tămăduitoare a „nopţii de argint". Noaptea, sub razele lunii, simţurile lui Thalassa se trezesc dintr-o dureroasă narcoză: „Thalassa, la fereastră, îşi lipea fruntea de geamurile reci. Privirile lui, cucerite de vraja nopţei, rătăceau peste insulă. Iarba, sfîrcuită de zăpada selenară, se ducea pînă la marginile stîncei ca o largă revărsare de apă (...). Şi peste toată acea întindere mişcătoare, risipirea dintr-un cer înalt şi clar a unei străluciri metalice ca de aluminiu răzleţea o feerie albă, cu răsfrîngeri de un albastru vag". Dominanta luminii nocturne este albul strălucitor, albastrul şi verdele nu fac decît să-l intensifice. Albul steril şi rece al astrului nopţii purifică o senzitivitate anterior în alertă.

Întunericul are conotaţiile malefice cunoscute, poetul nu face eforturi să găsească altele noi, sau să le aprofundeze pe cele consacrate. Funebrul iese în evidenţă mai de fiecare dată: „Dormea-n locaşul vecinic o noapte-ntunecoasă, / Şi unul după altul, falangă fioroasă, / Ieşeau de prin morminte scheletele de morţi" care tînjesc după „soare-ncălzitor". *Răzmeliţa morţilor*, din care am extras versurile, confirmă ştiinţa înscenărilor macabre.

Dacă în *Noaptea de noiembrie* Macedonski descrie cu voluptate procesiunea vampirică a viermilor, dincoace imaginează, probînd deschiderea spre umorul negru de bună calitate, o invazie de schelete de părăsesc mormintele într-un alai carnavelesc. Insolitul vine din numirea precisă a detaliilor anatomice. Întunericul mişcat de contururile albe ale scheletelor apare ca un ecran negru pe care e proiectat negativul unui film grotesc: „Şi ţestele prin iarbă dau fuga-nsufleţite, / Purtate de schelete în grab' reîntocmite, / Aşa că cimitirul era ca un vîrtej / În care cîte-o ţeastă fugea dupe un gîtlej, / Iar deget după deget, şi coaste dupe coaste, / Urmau în graba mare ca oaste dupe oaste... / Femurul, cîteodată, un tibia prinzînd, / Da jalnice ocoale, trosnind şi şchiopătînd, / Şi-n groaznicul amestec, ciocnindu-se în cale, / Albeau prin noaptea neagră coloane vertebrale... / Claviculă şi cubit, şi metatars, şi stern, / Păreau mişcate astfel de-acelaşi dans etern".

O remarcabilă variaţiune pe tema întunericului absolut aflăm în *Vaporul morţei*, unde negrul nopţii se întinde peste toată lumea şi dincolo de noapte, devenind un fel de culoare universală. La un moment dat, poetul face să strălucească o lumină matinală neagră: „Noaptea neagră de pe valuri îl vedea ca o nălucă / Punct mai negru pe cerneala orizontului rotund. / (...) Şi prin iadul de-ntuneric se ducea vaporul morţei, / Pe un pîntec sau pe altul aplecînd al lui schelet, / Dimineaţa-ncremenită sta în cer pe pragul porţei / Şi muia cu lacrimi negre nuanţatul ei buchet".

Pasiunea tenebrelor naşte o retorică adecvată în care deslusim accentele cinice ale satanismului. Poetul descinde în infern din raţiuni polemice, pentru a-şi speria duşmanii. Exhibînd voluptăţi satanice, Macedonski se vrea în pas cu moda, cu Poe, Byron, cu Rollinat sau cu mai vechiul roman gotic: „Priveliştele fioroase / Au însă-a lor splendoare, / Măduva cînd îngheaţă-n oase / Sub tainica teroare / Agită fibrele nervoase / De o plăcere-ngrozitoare. // Zărind prin brazde-ntunecoase / Prunele sclipitoare, / Vezi Iadu-ntreg că te descoase / Ca flăcări lucitoare, / Resimţi, fluidică prin oase, / O voluptate-ngrozitoare".

În general, satanismul lui Macedonski nu ilustrează o mistică luciferică. El apare în principal ca proiecţie a unei forţe afective negative, care nu-i alta decît ura. Spaimele infernale nu sînt decît o armă de luptă, un fel de strigăt sinistru menit să intimideze, să terorizeze. Mai simplu spus, satanismul acesta are raţiuni şi scopuri foarte concrete, foarte terestre; veritabilele, terifiantele obsesii thanatice lipsesc.

Moartea nu-l nelinişteşte pe Macedonski ca problemă ultimă, cum spune Lovinescu, el o socoteşte un blestem, o superstiţie neagră menită să-i

anihileze adversarii. Apoi, să nu uităm, poetul coboară în ţinuturile morţii, în propria subterană, pentru a avea de unde urca, pentru a dobîndi, în revanşă, eterna supremaţie celestă. Îşi etalează mai mult sau mai puţin originalele tentaţii uraniene, agelice, printr-o utilă şi strategică raportare la contrast. Prezenţa zeului tenebrelor, Erebos, face şi mai puternică strălucirea lui Helios.

N-ar trebui să omitem faptul că, în cîteva împrejurări, Satan apare drept chintesenţă a forţei lascive nimicitoare, fiind frate bun cu faunul sau cu Priap. Interesant e faptul că seducţia diavolească ajunge să se confunde, în paroxismul iubirii, cu fascinaţia serafică, aşa cum adoraţia nedomolită a lui Thalassa, zeul cu trupul de aur, sfîrşeşte în crimă. Desăvîrşita abilitate în vehicularea antitezelor îi permite lui Macedonski să sanctifice împăratul demonilor într-un portret remarcabil: „Albastră era noaptea şi fragedă natura, / În cer plutea răzleaţă o pulbere opal, / Dar valuri îndîrjite urca în mine ura, / Domnea Satan în mine, magnific înger pal. // Erau muiate-n aur abisurile-albastre, / Safire luminoase eliptic gravitau, / clipeau diamantate oştirile de astre / Şi-n pace să reintre zadarnic căutau".

În afară de moarte, tenebrele evocă suferinţa umană (*Ocnele*), invidia şi ticăloşia celor potrivnici (*Psalmi moderni*), absenţa iubirii (*Noaptea de septembrie*). Nu ilustrez, exemplele prezentate pînă acum sînt suficiente pentru a dovedi că întunericul nu are semnificaţii particulare şi autonome, ca în cazul luminii, apoi că funcţiile lui simbolice sînt sumare şi banale, că, în sfîrşit, – şi acesta este lucrul cel mai important – el apare în chip necesar în relaţie cu lumina; se poate spune, anticipînd, că este un accesoriu necesar al acesteia.

Într-o etapă de mijloc a creaţiei, să zicem de la *Noaptea de noiembrie* la *Noaptea de decemvrie*, poetul se foloseşte în mod curent de tehnica clar-obscurului, ca modalitate eficientă de intensificare şi focalizare a luminii. Referirile la clar-obscur sînt directe (bunăoară în *Noaptea de mai* sau în *Lewki*, în episodul misterios al „marilor flamanzi") iar ilustrările cît se poate de academizante, uneori, ca în *Ospăţul lui Pentaur*: „Dintr-o singură fereastră cade-o trîmbă luminoasă, / Ce-nfăşoară comesenii într-un nimb strălucitor, / Fundul templului se pierde sub un strat de umbră groasă, / Ce pe zei adăposteşte de-orice gînd pîngăritor."

Clar-obscurul permite estomparea unor lucruri („cu clar-obscur mască urîtul") şi relevarea altora, are deci o funcţie de reglaj şi, în acelaşi timp, de mistificare; o lume dispare înghiţită de tenebre, în vreme ce alta, scăldată de razele nopţii, devine „leagăn magic".

Feericul presupune în mod necesar existenţa întunericului misterios şi mistificator, se poate spune că datorită lui lumina însăşi produce revelaţii misterioase şi mistificatoare. Elementul dominant al nocturnului macedonskian este această lumină magică; întunericul i se opune pentru a o face mai puternică. El joacă rolul de substanţă de contrast.

Fascinaţia tenebrelor lipseşte, aşa cum lipsesc obsesiile thanatice propriu-zise şi, în general, tot ce ţine de metafizica morţii. Macedonski coboară în mormînt pentru a avea de unde să urce la cer, caută întunecimile nopţii pentru a vedea mai clar „lumile luminei". Tot ce se relevă incomplet, tot ce este mascat, tulbure, incert, ce scapă controlului senzorial imediat tulbură şi contrariază. Am arătat la momentul potrivit că neînţelegerea arătată „metafizicismului" eminescian are ca explicaţie respingerea a tot ceea ce se află dincolo de proeminenţă, lumina fiind în primul rînd o astfel de realitate făţişă, de cele mai multe ori de o evidenţă agresivă.

Poemul în care raportul lumină-întuneric indică un echilibru, relativ, este *Noaptea de mai*. E vorba de un echilibru al ambiguităţii, mai rar întîlnit la Macedonski, sintetizat de formula „noaptea blondă". Transparent şi strălucitor, întunericul acesta e un întuneric... luminos. Mai bine zis, noaptea se confundă cu o transparenţă şi cu o strălucire întunecate. Ea „s-a coborît pe flori roz-albe şi pe pădurile albastre / (...) A revărsat peste tot locul dumnezeiescul ei tezaur, / În atmosfera străvezie împăciuirea şi-a întins". Un zbor de „columbe albe" luminează ca un *spot* violent tabloul „idilelor patriarcale" de „sub licăririle din cer".

Macedonski se dovedeşte a fi aici un „maistru de lumini" expert şi inventiv în realizarea efectelor celor mai diverse. El lasă impresia că nu-şi propune altceva decît epuizarea domeniului semantic al luminii. Vorbeşte de izvorul care „s-argintuieşte", de licuriciul ca o stea şi steaua care luminează ca un far, de pietre lucii şi lacrimi de ametiste şi opale, de sălbi de astre, de raze de argint şi aur, de licăririle din cer, de cerul plin de stele, de apariţia unor aştri noi. În general, tabloul nopţii de mai se caracterizează printr-o luminozitate frapantă, lucru spus de-a dreptul: „Se lumină întinsa noapte cu poleieli mîngîietoare".

În *Noaptea de decemvrie* nocturnul joacă un rol pur convenţional şi auxiliar. Aventura emirului se consumă, de la un capăt la celălalt, sub un soare generos, care pare a fi astrul unic al universului. Lumina focului din vatră naşte povestea iar sacrificiul poetului-visător se consumă sub lumina rece a nopţii de iarnă, al cărei tablou e realizat în tonuri sclipitoare de alb: „Pustie şi albă e-ntinsa cîmpie... / Sub viscolu-albastru

ea geme cumplit... / (...) Şi luna-l priveşte cu ochi oţelit... / E-n negura nopţii un alb monolit...".

Versul din urmă, un oximoron perfect, spune totul despre inconsistenţa nocturnului macedonskian sfîşiat în permanenţă de impetuozitatea triumfătoare a luminii. Rolul de fundal folosit întru sporirea relevanţei acesteia poate fi extins la dimensiunile întregului poem: boreala, îngheţata noapte de decembrie ar fi suportul contrastant pe care poetul proiectează povestea solară şi exotică a traversării deşertului. Nocturnul dă profunzime şi pregnanţă unei parabole a luminii.

În *Noaptea de septembre*, evocarea nostalgică a unei tinereţi paradisiace şi autoportretul pe care şi-l face poetul sînt luminate puternic: „Zîmbeam la orice rază venea să mă mîngîie, / Eram senin şi vesel şi Orient şi-Apus, / Şi sufletu-mi întocmai ca fumul de tămîie / Pe-o notă de-armonie se ridica în sus!". *Noaptea de iunie* pomeneşte modelul, noaptea mussetiană dominată de chipul muzei în „mantia-i eternă de aur şi de-azur", implorată să coboare „din cerul luminos".

În general, prezenţa nocturnă a poetului este iradiantă: „Luna varsă în odaie / O fantastică văpaie, / Iar cu capul aplecat / Stă poetul care odată / Pe o coardă fermecată / Lumea toată a-ncîntat. // Fruntea lui nensufleţită / Pare-n raza strălucită ca un munte pleşuvit". Versurile sînt din *Noaptea albă*; titlul coincide cu formula sintetică ce individualizează nocturnul macedonskian.

Paradoxal, *Nopţile* sînt în mare măsură „poeme ale luminii", ale luminii ce afectează consistenţa tenebrelor contrastante. Noaptea este sipetul întunecat în care strălucirile briliantului sînt mai puternice, este locul închis, limitat, de unde porneşte zborul spre spaţiile infinite ale luminii.

Prezenţa tiranică a acesteia din urmă, funcţiile multiple pe care le are – generativă, extatică, senzuală, alchimică, ascetică, polemică, magică – situează nocturnul în regim subaltern, cu efect potenţator al semnului contrar. Raportul întuneric-lumină este identic cu raportul jos-sus, antiteza fiind aici o construcţie ajutătoare care favorizează numai al doilea termen al relaţiei, cel care aparţine, şi într-un caz şi în altul, domeniilor ascensionalului. În marea creaţie, Macedonski nu oscilează între o extremă sau alta, nehotărît, dilematic, cum se spune adesea. El coboară pentru a putea urca, poartă masca damnatului pentru a justifica isprăvile eroului învingător, invocă tenebrele pentru a trăi mai intens extazul luminii. El se sprijină pe o negaţie pentru a afirma cu putere, definitiv.

Experienţa ascensională – care de la un punct încolo nu mai este o utopie – presupune în mod necesar asumarea condiţiei terestre, a celei erotice în primul rînd, dar odată ajuns în cer, ochiul vede o lumină absolută, nu mai poate percepe întunericul. Opera tîrzie face din ascensional şi din lumină prezenţe absolute, realităţi incomparabile, expresii ale armoniei care a suprimat antiteza catalizatoare. Într-adevăr, marile texte publicate după 1900 – *Noaptea de decemvrie*, *Mai*, *Vasul*, *Lewki* – atestă existenţa definitivă într-un univers luminos şi suspendat: „Oh! lăsaţi pe-oricare suflet în a lui perihelie, / Fericiţi-l cînd pămîntul pentru dînsul a murit", sînt versurile care închid *Flori sacre*, ultimul volum pe care Macedonski l-a publicat în timpul vieţii. Nu întîmplător, *Poema rondelurilor*, testamentul său literar, va fi atît de generos, de ireal luminat din toate părţile şi de la un capăt la altul.

8

În mai puţin cunoscuta *Noaptea de august* (publicată postum, în *Cartea nestematelor*, apoi în ediţia Vianu) cosmosul devine obiectul reflecţiei, al cunoaşterii imaginative. Macedonski urmăreşte să afle acolo principiul creaţiei universale, aşa cum în cerul intim, al poetului, află duhul fecundator al cuvîntului. Atitudinea exploratorului tinde să-şi piardă impulsul subiectiv (eroic sau erotic) ce-l ridică la cer şi, implicit, la o nouă condiţie egolatră, pentru a trăi revelaţia „rece" a absolutului, independentă de acest impuls.

Poemul conturează o teogonie în buna tradiţie a atîtor texte vechi, concepţie cu deosebire convenabilă, cîtă vreme pune creaţia în prelungirea logosului iniţial: „Căci singur *el* mişcare sfîntă, în orice parte să-l trimeţi / Fiinţă dă oricît *voinţei*, schimbînd-o-n sori şi în planeţi; / Sau peste tot fluidizînd-o în proteismul cugetării, / Ce poartă *timpul*, ca şi *locul* în revărsările mişcării, / Şi ce din ea destăinuieşte colori şi forme şi simţiri, / Alcătuind chiar vecinicia prin nencetatele-i clădiri".

Se observă transferul virtuţilor întemeietoare asupra verbului poetic. Ideea potrivit căreia universul fizic şi cel artistic sînt organizate după un principiu analog nu e, bineînţeles, originală şi nu constituie, prin anvergura perspectivei, argumentul unei viziuni superioare. Inconfundabil, definitoriu şi totodată măreţ, în cazul lui Macedonski, este fanatismul cu care procedează la apropierea şi confuzia planurilor, dorinţa de a trăi în real după

principiile din sfera esteticului, mirajul unei armonii pe care arta o poate transplanta din lumile ei de sus, eterne şi imperturbabile, în existenţa obişnuită, de jos, efemeră şi agitată.

În spiritul şi litera aceleiaşi apropieri, creaţia universului şi creaţia artistică sînt expresia unor voinţe şi apoi a unor forţe demiurgice ele însele analoage, iar Macedonski nu poate decît jubila la ideea că poetul este însuşi Atotputernicul, că e Stăpînul; asta, în fond, îl interesează cel mai mult. Finalul, antologic, din *Noaptea de august* e, în acest sens, fără echivoc: „Urcam pe culmea Prea Tăriei – eram pe sînul Prea Tăriei / Şi noaptea se urca cu mine pe culmea vecinicei lumini / Cu chei de aur deschisesem porţi ce pe veci păreau închise, / Pe Isis nudă o scosesem din cupa florilor de crini – / (...) Ghiceam pe pulberea de aştri nenumărate oşti de îngeri, / Iar bucurii ce au să vie se desprindeau din orice plîngeri, / Ştiam că Dumnezeu e vecinic şi vecinic mă simţeam şi eu".

Cheile de aur sînt, bineînţeles, cheile iniţierii, aceasta pusă imediat în relaţie cu forţele primordiale ale fecundităţii (Isis şi apa florilor de crin). Mai important însă e faptul că în perimetrul absolutului poetul rămîne aceeaşi fiinţă suverană şi dominatoare, forţa sa creează şi subordonează totul. Atît de puţin cunoscuta *Noaptea de august* ar fi unul dintre cele mai trufaşe poeme ale lui Macedonski, expresia puterii la apogeu, iar în planul strict al ascensiunii – apogeul însuşi.

Ascensionalul, periplurile cosmice ale poetului au o finalitate clară dictată de instinctul puterii. Fascinaţia spaţiului sideral nu are nimic din contemplaţia tulburată a spiritelor retractile care, inadaptate, se pun sub protecţia puterii supreme. Pentru Macedonski ascensiunea reprezintă o provocare a acestei puteri, el se crede cu insolenţă însuşi Dumnezeu şi nu ia cerul drept adăpost, ci drept domeniu ce urmează a fi stăpînit. Ca atare, călătoriile lui cosmice au măreţia unor expediţii, a unor cuceriri în care revelaţia se întîlneşte cu jubilaţia.

Sînt destule motive care au condus la părerea că poezia lui Macedonski afirmă cu consecvenţă doar propriile contradicţii şi că exclude o meditaţie coerentă asupra lumii şi poeziei. Pretenţiile în această direcţie sînt ridiculizate, ceea ce nu-i foarte greu. Macedonski s-a vrut nu numai poet, dar şi gînditor, veleitate afirmată în stilul cunoscut, adică infatuat şi caraghios. În epocă, dar şi mai apoi, intervenţiile sale aşa-zis teoretice, cu pretenţii filosofice, ştiinţifice, iniţiatice au stîrnit replici amuzante şi ironii, şi pe bună dreptate. Şi-a arogat o competenţă egală cînd a vorbit despre naşterea

universului, despre nemurirea sufletului, ori despre natura electricităţii. Cu toate acestea, dacă publicistul cu pretenţii de gînditor şi de savant este, într-adevăr, ridicol, dacă inventatorul aparatului de stins coşuri (invenţie de familie, brevetată!) e sublim prin performanţa sa inutilă, poetul care priveşte în şi dincolo de spaţiul eului său liric trebuie judecat cu mai puţină frivolitate.

Chiar şi acele texte lirice care se aventurează pe terenul unei cugetări mult mai vaste, privitoare, de pildă, la existenţa materiei şi spiritului, reţin atenţia prin impunerea unor date care trimit la viziunea poetică în ceea ce are ea esenţial şi stabil. Astfel, pe cînd avea 20 de ani, Macedonski publică în *Oltul Meditaţiune* şi *Creaţiunea*, unde vorbeşte nici mai mult nici mai puţin decît despre universalitatea sufletului şi, respectiv, despre geneza Pămîntului. „Partea volatilă" din trup „trăieşte sub diferite forme", se răspîndeşte în „mii de molecule" asemenea fumului după arderea materiei consistente. Focul, tot el, e principiul „totului", din el „s-a născut lumea, chiar viaţa omenească / E-a focului schinteie".

Teza în sine interesează mai puţin, aşa cum neinteresantă, inclusiv prin lipsa originalităţii, este construcţia lirică ce o încorporează. Aflăm însă, aici, exprimată naiv, o mentalitate ce-şi va dovedi ulterior persistenţa şi care va plasa tot ceea ce înseamnă creaţie sub semnul unic al energiei în continuă expansiune şi generatoare de metamorfoze, aceasta inclusiv în sfera restrînsă a creaţiei artistice. Aparent, Macedonski cochetează juvenil cu principii universaliste; în esenţă, fie şi foarte simplist şi foarte pripit, el se autodefineşte.

Urmărind scrupulos filiaţii şi influenţe, tentaţii pasagere şi adeziuni entuziaste la tot felul de teorii (cu toate exprimate cel mai adesea într-un stil impropriu, diletant) Adrian Marino vorbeşte de existenţa, la Macedonski, a unei „viziuni cosmice, documentată prin imagini şi propoziţii limpezi". El „proiectează asupra întregului univers o intuiţie unică, în interiorul căreia cu adevărat semnificativ nu este detaliul, ci sensul, introducerea unei ordini universale, de la care poetul se revendică în mod strict şi în deplină cauză".

În nişte *Cuvinte despre „Thalassa"* care succed publicarea romanului în revista *Flacăra*, printre nenumăratele merite pe care şi le atribuie, printre explicaţii fastidioase, Macedonski scrie: „omul, el însuşi, are putinţa – de cîte ori energia lui lăuntrică îi îndreptează cugetarea numai spre una şi aceeaşi ţintă – să-şi compacteze curentele de energii numite cugetări pînă a le schimba după voinţă în obiecte sau în făpturi însufleţite, în fluidizări ce trec peste depărtări, ce răstoarnă orice stavili şi împotriviri...".

Acest voluntarism, ca trăsătură apăsată a personalităţii macedonskiene, nu putea să nu fie proiectat în operă şi în concepţia generală despre creaţie, nu putea să nu dezvolte întreaga semantică a ascensionalului, aşa cum se înfăţişează ea, empiric sau „sistemic", în *Noaptea de august*, reflectîndu-se firesc în periplul cosmic şi în atribuirea, în final, a voinţei demiurgice. Omul care preschimbă energiile / cugetări în obiecte, fachir în existenţa lui terestră, o dată urcat în tării mişcă sorii şi planetele, creează lumi. Drumul de la un text la celălalt devine extrem de lesnicios, graţie acelui numitor comun al puterii, care nu-i altceva decît energia care întemeiază.

În asemenea împrejurări nu trebuie să ne mire o frază ca aceasta: „...Dacă vrem să ne gîndim bine, poeţii sînt chiar regi – fiindcă de la dînşii porneşte şi se împrăştie prin veacuri graiul dumnezeiesc ce pluteşte cîndva peste popoare şi se aşează apoi stăpînitor peste inimi şi cugetare".

Ne aflăm, desigur, într-un punct extrem de dificil, de sensibil al raţionamentului, punctul în care logica unei demonstraţii privind statutul spiritului creator riscă să fie tulburată de patetismul exprimării şi de logica trufiei. Această lunecare a discursului din registrul argumentaţiei, în termeni poetici se înţelege, în cel al declamaţiei paranoice a contribuit cel mai mult, alături de dezordinea generală în susţinerea unor principii, la minimalizarea efortului pe care gîndirea poetică l-a făcut întru definirea unei mentalităţi coerente şi reprezentative. Aceasta se cristalizează anevoie, în poezie din pricina balastului demonstrativ, în intervenţiile din afara poeziei din pricina lipsei unei minime rigori.

Nu poate fi tăgăduit un lucru esenţial, acela că Macedonski vede în poezie un spaţiu al sintezei, un spaţiu care adună formele de manifestare aparent diverse şi contradictorii ale unor principii fundamentale ce reflectă unitatea lumii. Cum spune acelaşi Adrian Marino, arta sa sintetizează „toate principiile vitaliste, etice, imagistice, şi mai ales spiritualiste, latente sau declarate, ale conştiinţei sale".

Sînt, într-adevăr, două tipuri de principii. Cele declarate sînt, de regulă, inconsecvente; poetul nu are răbdare să aprofundeze. Tot ceea ce i se pare extraordinar e acceptat cu entuziasm şi fixat adesea în textul poetic în aceeaşi manieră. Importante rămîn, se înţelege, acele principii care traversează subtil opera de la un capăt la altul, care se cristalizează odată cu producerea ei, determinîndu-i, în cele din urmă, coerenţa interioară. Cultul puterii este o realitate a operei, îi este coloana vertebrală. Totodată, protocolul prin care el se manifestă: zborul, extazul, conştiinţa demiurgică, obsesia suveranităţii etc. conturează o viziune poetică şi legitimează un act creator.

Forţa (energia), *erosul, ascensiunea* sînt cele trei puncte care configurează spaţiul tridimensional al lirismului macedonskian. Fiecare termen există prin ceilalţi doi, fiindu-le în aceeaşi măsură necesar. O reţea de conexiuni, de corespondenţe obligatorii confirmă şi fortifică omogenitatea triadei. Macedonski se raportează în chip conştient la o sumă de simboluri consacrate pe care şi le însuşeşte pentru a da la iveală propriul său cod liric. Simbolistica luminii, bunăoară, cu seria ei de sensuri cunoscute – imagine sensibilă a spiritului absolut, materie în stare de cîmp, impuls fecundator, agent purificator (focul) etc. – se uneşte cu tot atîtea „semne particulare", cu tot atîtea ieroglife specifice scrisului macedonskian, se integrează în logica internă a devenirii poeziei, în structurile ei intime şi irepetabile, mai mult decît atît, apare ca un derivat al lor. În acelaşi mod se poate vorbi de simbolistica puterii, a ascensiunii, ca derivate ale ordinii interne a textului, ordine care traduce o concepţie eliberată de tutele, de tentaţii mimetice, de ambiţii sistematizatoare, o concepţie ce reflectă eul artistic în determinările sale inconfundabile.

Aproape că n-ar mai fi nevoie de precizat că perspectiva teoretică (descifrabilă mai uşor sau mai greu în practica textului), aşa cum am încercat s-o înfăţişez în cele de mai sus, nu hotărăşte axiologic decît în măsura în care delimitează o viziune coerentă, şi nici atunci pe deplin. Oricum, o asemenea delimitare se produce, coerenţa cu pricina trebuie urmărită pînă spre zonele „periferice" ale limbajului, pînă la mecanica artefactului. Există, bunăoară, la Macedonski o legătură extrem de rezistentă între cultul luminii şi chemarea începuturilor, între regresul spre lumile iniţiale şi albul strălucitor al peisajului care reconstituie aceste lumi.Tot aşa cum există (despre acest aspect a fost vorba mai pe larg) o relaţie indubitabilă între eros şi „morfologia" cuvîntului, relaţie al cărei efect se traduce printr-o sensibilizare pînă la acut a limbajului.

Sigur că un individ care a fost atît de mult implicat, cu poezia lui cu tot, într-o realitate derizorie, care a dus campanii necugetate pentru obţinerea unor privilegii sută la sută terestre, un individ care nu şi-a văzut niciodată propriile limite, motiv pentru care se credea atoateştiutor, nu putea fi luat în serios în clipele de cugetare, de „fior" metafizic. Şi nici nu trebuie luat în serios decît din perspectiva unui efort de definire a eului liric. Cînd reflecţiile sînt subordonate acestui eu nu trebuie să le subestimăm importanţa.

Un Macedonski umoral, diletant, numai umoral şi diletant, invariabil stupid şi eclectic este, bineînţeles, tot atît de neverosimil ca şi un Macedonski filosof riguros şi sistematic în aprofundarea conceptelor. Personalitatea lui

reală nu reprezintă media acestor două posturi, ci proiecţia unui efort de construcţie în poetic, efort care depăşeşte reflexivitatea intimă şi se deschide spre lume ca realitate cosmică. Şi se întîmplă astfel pentru că Macedonski concepe arta şi poezia nu altfel decît ca pe un univers, ca pe un cosmos simetric celui fizic la nivelul armoniei generale.

Conflictele cu lumea din jur au la bază, desigur, tocmai conştiinţa că există o lume care nu e perfectă, ideală, ci una pe care o făureşte artistul, o lume unde el are puteri discreţionare. Cum am arătat, Macedonski nu ezită să se identifice cu Dumnezeu, din această identificare lipsind impulsul mistic; dimpotrivă, semnificaţia ei pare a fi mai degrabă demitizantă.

Fără îndoială, ceea ce se află *jos* îl nemulţumeşte profund, realitatea *superioară* (şi în sens spaţial) a artei oferă şansa unei revanşe. Se poate vorbi la Macedonski de condiţia compensatorie a artei, compensaţie realizată prin perfecţiunea formelor, prin depăşirea limitelor şi diformităţilor contingente. Mai mult decît o realitate a perfecţiunii, a armoniei, autorul *Nopţii de mai* trăieşte fascinaţia actului, a gestului care făureşte perfecţiunea şi instaurează armonia; este fascinat de puterea neobişnuită, supranaturală a celui care face toate acestea. Dar poate că lucrul cel mai tipic pentru mentalitatea lui Macedonski este conştiinţa că o asemenea fascinaţie nu are un obiect utopic şi că, într-adevăr, lumea pe care o făureşte artistul este aproape materialmente tangibilă, că e o lume absorbită de simţuri, că, drept urmare, condiţia demiurgică nu e nici ea o utopie. Aceasta e himera lui.

BCU IAŞI/CENTRU

Partea a patra

HIMERICUL

1

Macedonski caută multă vreme o realitate compensatorie care să-l smulgă dintr-o existenţă nu numai degradantă, dar ireparabil deficitară în raport cu aspiraţiile sale. Această realitate ia mai multe înfăţişări – dintre care, vom vedea, una singură oferă salvarea – de la pretenţiile foarte *terre à terre*, cum ar fi un cîştig la loterie, la pura proiecţie a voinţei şi dorinţei, ca în *Noaptea de decemvrie*.

Pînă la un punct nici nu era important cum se înfăţişează pomenita realitate, conta în primul rînd disjuncţia. Unui semn negativ într-o ordine comună îi corespundea simetric şi simplist, dacă nu chiar tautologic, un semn pozitiv într-o ordine privilegiată. De regulă, această ordine este creaţia. *La Harpă* (1880) ar fi prima poezie care vede lucrurile astfel, şi le proclamă cu ostentaţie. Poetul deţine puteri absolute, în cer şi pe pămînt; valorile conflictuale terestre sînt derizorii: „Să fie pe cer soare, ori trăznet şi furtună, / Şi ziua cea mai sumbră şi-n noaptea fără lună / Alunecă pe harpe suflări dumnezeieşti. / Tresare-n valuri marea şi vîntul le înghină / Şi scuturînd de pe-aripi a traiului ţărînă. / Călcăm peste oricare necazuri pămînteşti".

Precedentele – adică poezia primei tinereţi – ofereau o alternativă confuză (pur şi simplu un *altceva*) sau clarificată convenţional. Mai în toate împrejurările, Macedonski numeşte această alternativă *vis* sau, mai exact, stare ce se opune veghii, adică vis, somn sau moarte. Undeva se lamentează epigonic, căpătînd, cum era de aşteptat, o anumită credibilitate atunci cînd leagă disperarea de revoltă: „În zilele aceste cînd inima expiră, / Cînd egoismu-n aer ca molimă planează, / Cînd florile simţirii din piepturi te retează, / (...) De ce nu e cu putinţă s-adormi pe neaşteptate / Şi tocmai peste-un secol, nembătrînit d-etate, / Să te deştepţi prin farmec la viaţă şi lumină, / Călcînd într-un nou secol pe-a vechiului ruină!".

Ar mai fi, ca soluţie-limită, căderea definitivă în moarte sau în somn. Alternativa somnului relevă pura speculaţie pe tema nenorocirii absolute a celor ce trăiesc: „Tu care dormi eşti fericit... / Uitînd întreaga ta fiinţă / Te-ai izolat de suferinţă... / În mut repaos adîncit! (...) Dormi dulce – nu te deştepta: / Realitatea, chiar frumoasă / Pe lîngă vis e urîcioasă...". Iar în nişte ocazionali *Psalmi moderni* nu se întrevede nici o ieşire dintr-un neant pe care, în realitate, poetul nostru e incapabil să-l perceapă. Meditează fără har la nimicnicia vieţii: „Ţărînă – sîntem toţi ţărînă, / E de prisos orice trufie... / Ce-a fost, în veci are să fie... / Din noi nimic n-o să rămînă".

Numai în trecutul fiinţei sale – un paseism strict individualizat, deocamdată – poetul află imaginea contrară degradării, ca o realitate, evident, iremediabil pierdută. Atitudinea, subliniat romantică, presupune însă mai mult decît un recul pur imaginativ, nostalgic. Inocenţa se întîlneşte cu forţa într-un impuls ascendent, dictatorial: „Zburam pe aripi strălucite... / copilul cel de altădată / Nevinovat ca şi o fată" şi „Eram puternic împărat: / Prin sufletească poezie, / Prin tinereţe, prin mîndrie, / Prin chip de înger întrupat".

Anticipări (viaţa şi lumina după somnul de un veac) sau evocări (vitalitatea şi lumina vîrstei tinere), acestea sînt ficţiunile pe care le anexează, fără originalitate, visul macedonskian, în primele stadii, cînd poetul practică un iluzionism simplificat, lipsit de fantezie şi dexteritate.

Formula de circulaţie nu poate fi depăşită. În epoca romantică fuga din real, ca soluţie existenţială, extinde automat spaţiul de manifestare nu numai al imaginaţiei, dar şi al imaginarului artistic, în general. Imaginaţia propriu-zisă cîştigă nu numai în anvergură, dar şi în mobilitate. Natura, lumea inconştientului, trecutul sînt încărcate de mistere, pentru ca fantezia să poată scotoci profund, pentru a-şi exercita un imbold de cunoaştere iluzorie cîtă vreme nu-şi epuizează niciodată obiectul.

Poetul romantic, ştim bine, se naşte, ca poet, pentru a trăi *altundeva* şi *altcîndva*, pentru a se agita perpetuu întru apropierea spaţiilor incompatibile. Alternativele propuse vizează în mod curent temporalitatea – trecutul şi un viitor justiţiar. Ele trec intacte la Macedonski, dar, curios, îşi pierd tocmai calitatea de alternative. În cele din urmă, ieşirea din real înseamnă ieşire din scindare. Puterea, erosul, elevaţia sînt mijloace de realizare a unui echilibru superior, a unei realităţi noi, nicidecum iluzorii.

Visul ca utopie pură îl incomodează pe Macedonski. În fapt, îl tentează doar în măsura în care vede în el un stimulent al energiei sale constructive. Se simte prea puternic pentru a accepta condiţia eternului visător, întrucît eternul visător nu acţionează şi nu domină. Iluzia cronicizată depersonalizează,

supune, debilizează. Toate energiile fiind consumate pentru zămislirea ei, o dată cristalizată, ea subjugă şi anulează orice voinţă.

Visul ca ecran pe care se desfăşoară proiecţia ficţiunii compensatorii este un *semn*, o realitate care ţine locul altei realităţi, substituire pe care Macedonski o acceptă doar pînă la un punct. El are nevoie de o realitate imediat şi complet perceptibilă, pe care nu doar s-o contemple, ci, în primul rînd, s-o ia în posesie. El încearcă astfel să obiectualizeze visul, să-l transfere în plan senzorial, confundîndu-l în mod deliberat cu *starea extatică*, cu o exaltare purificatoare. *Noaptea de mai* poate fi considerată un vis izbăvitor care uită un trecut al crizei. Asemenea virtuţi recuperatoare sînt explicitate în *Stepa*: „În picioare calc trecutul, corp şi suflet mă cufund, / Uit o viaţă amărîtă de ultragii sîngeroase, // O renaştere întreagă într-un vis tot mai profund".

Visul acesta profilactic este antidotul nevrozei. El ajunge să exprime o stare de dezechilibru în celălalt sens, al energiei şi entuziasmului. Nevroza are o semnificaţie specială, dar păstrează în subtext accepţia curentă de stare conflictuală, de criză nerezolvată, în mod obligatoriu asociată neliniştii, pasivităţii, lipsei de voinţă. Mai exact, nevroza poate fi considerată drept antiteza extazului. Raportată la preaplinul acestuia, ea marchează o decompensare.

Pentru Macedonski nevroza mai înseamnă însă mărunta şi stearpa agitaţie a oamenilor, un fel de boală a civilizaţiei, ale cărei tensiuni nu au nimic comun cu energiile naturii, cu proteismul ei. Opoziţia e formulată tranşant în *Noaptea de mai*: „Vestalelor, dacă-ntre oameni sînt numai jalnice nevroze, / E cerul încă plin de stele, şi cîmpul încă plin de roze, / Şi pînă astăzi în natură nimica n-a îmbătrînit... / Iubirea, şi prietenia, dacă-au ajuns zădărncie, / Şi dacă ura şi trădarea vor predomni în vecinicie.../ Veniţi, privighietoarea cîntă şi liliacul e-nflorit".

Încă în *Dor zadarnic* nevroza e opusă visului-extaz: „Din roze ceruri ciocîrlia / Zvoneşte cîntece semeţe / Domneşte-n toate veselia, - / Napoi venit-ai tinereţe! // Dar ce e vis e o nălucă... / Rămîn cu trista mea nevroză", pentru ca în *Noaptea de mai* să însemne zădărnicia, ura, trădarea, urîtul, deznădejdea, sarcasmele, cu toate „rămase-n urmă ca un vis". Deci însăşi nevroza poate fi un vis, visul rău. Într-adevăr, în poemul cu pricina un vis ia locul altuia, amîndoi termenii antitezei aparţin irealităţii, visul-coşmar se deschide către visul apoteotic.

Nevroza joacă, în raport cu extazul, acelaşi rol pe care îl joacă întunericul în raport cu lumina: de substanţă de contrast, în cazul de faţă, de

element potenţator al exaltării şi vitalităţii. Termenul ca atare, bineînţeles de împrumut, acoperă o simptomatologie reală şi specifică. Conotaţiile patologice macabre rollinatiene au dispărut. Dincolo de presiunea modei (după romanticul *mal du siècle*, după baudelairianul *spleen*, starea de criză a căpătat un nume sonor şi morbid) Macedonski consideră nevroza o dezordine existenţială, o boală a trupului şi sufletului, un coşmar. Starea contrară nu este veghea, ci, spuneam, visul extatic. Aşa se face că visul poate fi deopotrivă nevroză şi narcoză.

Visul-coşmar propriu-zis are o frecvenţă redusă (în poemele macabre), date fiind sensurile lui malefice. Răul se află, de regulă, în real, alternativa pe care o oferă fantezia e luminoasă şi benefică.

Descrierea cea mai cuprinzătoare a coşmarului o aflăm, bineînţeles, în *Noaptea de noiembrie*, unde visul elaborează o dublă mistificare: procesiunea funebră, apoi aventura subterană şi cea celestă. Primul plan fabulează pe marginea realului, construind o alegorie satirică, al doilea, graţie celor două simboluri tipice – căderea şi levitaţia – conturează o alegorie onirică. Visul anunţat în primul vers creează realul într-o manieră realist-grotescă, apoi fantasticul pur, provenit din superstiţii macabre şi mistice. O asemenea configuraţie etajată a visului se regăseşte în *Noaptea de decemvrie*.

O concluzie importantă se impune deja. Visul ca proces psihic în timpul somnului, ca succesiune de imagini ce reflectă aberant şi în profunzime conţinuturi subconştiente, e o raritate. Ca fenomen oniric nealterat îl găsim în primul rînd în proză, ilustrînd teza freudiană a emergenţei dorinţelor refulate. E vorba de visele erotice şi profetice ale Caliopei şi ale fetei din *Pădurea ulmilor*, de cel priapic din *Între cotețe* (impulsul sexual nestăvilit îl face pe domnul Vergea să se viseze cocoşul care „calcă" toate găinile din ogradă). Apoi Thalassa se „vede scos afară din real pentru a trăi în vis, un vis de purpură şi dezastruos", şi acesta un vis erotic şi profetic totodată.

În celelalte, în cele mai numeroase împrejurări, avem de a face cu visul diurn, metaforă a celuilalt, care copie formula originară de compensaţie a unor frustrări şi echivalează cu o împlinire dirijată a dorinţelor într-o realitate imaginară. Dincolo de elanurile atît de îndrăzneţe care poartă spre lumi suprapămîntene, de basm şi de cîntec, nu de puţine ori aceste dorinţe sînt foarte practice; depăşirea privaţiunilor materiale, determinată de un cîştig la loterie, nu-i altceva decît eternul vis al săracului: „Ca-n basme masa mi s-ar pune / Şi s-ar aşterne tot ca-n basme, / Bucatele cele mai bune / Ar apărea ca prin minune / Pe tăvi aduse de fantasme. / Prin vase de-aur şi prin cupe / De cornalină şi agată, / De silfi uşori, gentile trupe, /

Ar tot turna zburînd în grupe / O ambrozie delicată". Fastul descrierii, trebuie de reţinut, face ca mobilul derizoriu al iluzionării să fie uitat.

Astfel, halucinaţia extaziată, utopia, mirajul sînt asimilate visului cu ochii deschişi, *visării*, care nu-i altceva decît o construcţie în paralel, datorată voinţei celui care visează: „Frumos ca îngerii din cer / E visul ce-n adînc mister / Urzesc! / În mii de feluri îl prefac, // Căci albele conture-mi plac. / O, vis frumos, cît te iubesc", mărturiseşte cu deplină naivitate poetul. Îi place să-şi dirijeze propria iluzie, şi pe a altora, desigur, ca un fachir. În relaţia cu fantezia care mistifică, are o atitudine activă. Situaţia este perfect convenabilă lui Macedonski, visul ca realitate compensatorie nu înseamnă numai spaţiu rîvnit, dar şi – şi asta în primul rînd – spaţiu cucerit.

Iluzia nu acceptă să fie manipulată de impulsuri incontrolabile ale subconştientului, ea produce, în deplină cunoştinţă de cauză, într-un subconştient halucinatoriu. Spontaneitatea incoerentă, asimetria fundamentală a imaginilor onirice nu reţin atenţia tocmai pentru că suprimă orice voinţă creatoare. Fantezia dictatorială îi permite, de pildă, lui Thalassa să construiască oraşe „după voinţă", să întindă deasupra „ceruri care nu erau decît soare", să aştearnă pe pămînt grădini şi pajişti ş.a.m.d. Visul acesta e, în cele din urmă, o sfidare a realului tocmai pentru că îi contrapune o construcţie, un act demiurgic. Thalassa clădeşte lumea lui, precum Dumnezeu a făcut lumea în şase zile, precum artistul însuşi clădeşte lumea sa. Semnificaţia visului aparţine deci simbolisticii creaţiei, apartenenţă bine ştiută, pe care însă Macedonski se încumetă s-o confirme prin mijloace mai puţin obişnuite în vremea lui.

Visul-construcţie este completat de visul-extaz, mai bine-zis se realizează prin intermediul acestuia. Iluzia nu poate fi despărţită de propria-i euforie, actul visării se realizează prin intermediul *stării de vis*, se împlineşte prin ea, aşa cum în iubire tensiunile voluptăţii se destind în extaz. Am putea spune că, independent de ceea ce construieşte, visul se confundă cu actul creaţiei şi mai ales cu jubilaţia trăită prin el, jubilaţie specifică în primul rînd reveriei, ca stare în care senzaţiile se armonizează în acut, nu mai puţin „beţiilor albe".

În ambele împrejurări ceea ce se modifică esenţial este percepţia realităţii. Simţurile transmit informaţia printr-un cod modificat, astfel încît visul macedonskian exprimă înainte de toate o aventură a senzaţiei, cum arta însăşi este o aventură a senzaţiei. Avînd valoare compensatorie exact în acelaşi fel în care arta are valoare compensatorie, deci acceptînd în linie

romantică sinonimia lor, visul apare ca act de voinţă, de luare în posesie a imaginarului, nu numai de făurire a lui, demers voluptuos, înainte de toate. Astfel, lumea construită e tot atît de pregnantă, de imediată ca şi cea obişnuită. Cum spunea un ilustru romantic, Poetul e acela care visează grădini suspendate. Mai mult însă, el poate face simţit parfumul florilor, poate face auzit foşnetul germinaţiilor. Himera năvăleşte în real, capătă acuitatea acestuia dislocîndu-l şi absorbindu-l.

2

Noaptea de decemvrie arată foarte clar că visul macedonskian trebuie ataşat himericului. Acesta din urmă se impune ca motiv-pivot, precum ascensionalul în *Noaptea de mai*. Mai mult decît atît, himera are o funcţie generativă, ea naşte poemul, dacă nu în întregime, în orice caz partea sa cea mai importantă.

Motivul călătoriei mirifice spre cetatea lui Mahomed, rezumînd binecunoscutul destin al profetului, are, în mod firesc, o circulaţie apreciabilă în literatura Orientului arab. Musset şi Jean Richepin îl reţin în poeme cu siguranţă cunoscute poetului nostru (Adrian Marino).

În 1893, deci cu aproape zece ani înaintea *Nopţii de decemvrie*, Macedonski a publicat, în proză, *Meka şi Meka*, în care se află schiţa de scenariu a *Nopţii*... Naraţiunea diferă prea puţin, alegoria – deloc. Apare, în schimb, un al doilea personaj, tatăl viitorului emir, ale cărui bogăţii n-au fost dobîndite pe „calea cea dreaptă". Pe patul de moarte bătrînul cere fiului să nu procedeze la fel. Acesta renunţă la bogăţie şi putere, şi porneşte spre Meka. De aici intrăm în epicul nemodificat al *Nopţii de decemvrie*.

Citită în proză, istoria are aerul de înţelepciune ostentativă al oricărei poveşti orientale. Tîlcul, previzibil de la primele rînduri, extras din biografia exemplară a profetului, este transferat asupra condiţiei poetului, pe temeiul ideii sacrificiului de sine în numele unei sfinte aspiraţii. Poemul preia această teză, ilustrînd-o printr-o alegorie de o desăvîrşită transparenţă, o transparenţă care a concentrat, în mod abuziv şi neprofitabil, mai totul asupra ei. Lucrurile nu sînt chiar atît de simple, pe undeva sînt chiar foarte încurcate.

Obişnuita delimitare a planurilor – realitate-iluzie – reflectă un singur aspect din structura complicată a textului. Dacă există, într-adevăr, două

planuri, atunci unul ar putea fi, convenţional numit, al *veghii*, iar celălalt, tot aşa, al *visului*. Primului îi corespunde un singur nivel – „camera moartă" unde sfîrşeşte poetul sărac; celuilalt, două – „rozul Bagdad" şi Meka „cetatea din vise". Sînt, aşadar, nu una, ci două plăsmuiri, două visuri, un vis de moarte, în care poetul ucis de vitregiile sorţii are revelaţia cetăţii fericite, apoi un vis în vis, visul cetăţii magice, himera propriu-zisă. Primul copie pînă la un punct schema visului morfeic: Bagdadul cu puterea şi bogăţiile lui apare ca element compensatoriu al sorţii poetului, mort sărac şi ostracizat de semeni.

Intrînd în jocul convenţiei, trebuie să observăm că există două drumuri care duc la Meka. Ceea ce pentru unul din călători rămîne fatală nălucă, pentru celălalt capătă consistenţă în real. Accesul drumeţului pocit în „cetatea din vise" conduce la ideea că geniul şi spiritul inferior trăiesc sub zodia aceleiaşi fascinaţii. Călătoria prin deşert mai poate avea semnificaţia unei călătorii iniţiatice, iar Meka mai poate fi capătul acelei călătorii, cînd există, pentru atingerea acestui ţel nobil şi sacru, o alternativă vulgară şi profană? Sînt, de fapt, două Meka pe care parabola le unifică în mod abuziv.

A discuta în acest mod nu înseamnă a face inacceptabilă convenţia. Întrucît orice alegorie presupune, pe lîngă tranzitivitatea obligatorie a sensurilor, un raport constant, de reprezentativitate, între subtext şi text, orice inadvertenţă a acestuia din urmă slăbeşte coerenţa celui dintîi. Planul simbolic al alegoriei seamănă cu o oglindă „strîmbă", care modifică formele şi proporţiile obiectului reflectat, fără a omite însă vreun detaliu, neadăugînd altele, menţinîndu-le pe toate la locul lor.

Fără doar şi poate, deschizînd calea spre Meka, alta decît drumul drept, deschizînd porţile cetăţii pentru cel „şchiop şi searbăd", morala fabulei apare ca proiecţie a unor aspiraţii ambigue, ameninţate de un pragmatism dezolant. Încercînd o primă limpezire a lucrurilor, putem spune că al doilea itinerar spre Meka, istoria şi personajul său sînt pure artificii. Ca în atîtea alte împrejurări, antiteza nu comunică cu substanţa textului, dar o face mai vizibilă. Prin acest accesoriu contrastant povestea exemplară a emirului, biografia lui înainte de toate capătă pregnanţă, devine cu adevărat tragică, măreaţă.

Pe lîngă efectul de relevanţă şi amplificare, artificiul cu pricina raportează în mod univoc şi polemic semnificaţia alegoriei la condiţia creatorului sacrificat pe altarul idealului său şi învins de impostură. Totul e atît de simplificat şi banal încît va trebui să căutăm tîlcul adevărat al acestei epopei lirice altundeva.

Cred, într-adevăr, că detaşat de anexa lui, de conflictul pe care îl aduce în prim-plan, eposul călătoriei creează un sens care scapă interpretării consacrate, sens cu adevărat reprezentativ pentru gîndirea poetică de profunzime a lui Macedonski, pentru obsesiile acelui inconştient creativ care erupe independent de eul liric afişat. Acceptînd un asemenea decupaj, *Noaptea de decemvrie* devine, cu adevărat, un poem despre *fascinaţia* himerei. Personajul depinde în exclusivitate de propria lui fantasmă care, la rîndu-i, ea singură, îi hotărăşte destinul.

Bagdadul însuşi, spuneam, este un vis în care Macedonski proiectează dorinţa de putere şi de plăcere rafinată, putere şi plăcere văzute ca vanităţi ale existenţei obişnuite, insuficiente şi de aceea abandonate. Cetatea opulentă se conturează treptat. Palatele sale sînt, la început, „albe fantasme", sub un cer de aur ce se reflectă în luciul pîrîului clar. Imaginii panoramate îi urmează descrierea oraşului din interior, a djamiilor şi minaretelor, apoi a grădinilor ce răspîndesc petale de roze şi parfumuri îmbelşugate, şi fac auzit clipocitul havuzurilor. Spaţiul se restrînge la interioarele propriu-zise, la încăţerile tainice unde zac comorile, la sălile de alabastru, apoi la sala tronului unde se află atoatestăpînitorul. Ochiul parcurge un spaţiu organizat concentric, de la periferie spre nucleu. Nu încape îndoială că fastul viziunii ascunde frustrările deposedatului Macedonski, care, asemenea sărmanului din basmele orientului, visează peştera fermecată.

Părăsirea Bagdadului echivalează cu epuizarea domeniului terestru al puterii, Meka, iniţial invizibilă şi abstractă, un simplu cuvînt, conturează un spaţiu nou, care transformă puterea din autoritate şi triumf în act, în expansiune, în contestaţie a oricăror limite. Esenţialmente duplicitar, sentimentul puterii relevă o tensiune nicicînd rezolvată între împlinire şi dorinţă, între ceea ce este posedat şi ceea ce este rîvnit. Bagdadul şi Meka nu fac decît să delimiteze spaţiul acestei tensiuni, spaţiu pe care-l umple călătoria prin deşert.

Părăsind Bagdadul, unde „pe toate le are", emirul devine el însuşi obiectul unei posesii („Cetatea preasfîntă îl cheamă în ea / Îi cere simţirea, îi cere fiinţa, / Şi vrea frumuseţea - tot sufletu-i vrea -"), semn că în orice dorinţă de putere se află propria sa negaţie. Himera subminează treptat puterea şi, în cele din urmă, o aneantizează, transformă stăpînul în sclav. Dacă e să dăm o primă semnificaţie majoră acestui poem, atunci trebuie să vedem în el o parabolă a puterii care parcurge ciclul complet.

În *Noaptea de noiembrie* puterea îşi descoperă spaţiul convenabil - *înaltul*; în *Noaptea de mai* se afirmă ca energie care escaladează verticala

şi atinge apogeul ; în *Noaptea de decemvrie* cutează să străbată drumul pînă la capăt, întrevăzîndu-şi caducitatea. Tonalitatea fiecăruia dintre cele trei poeme rezumă situaţii distincte : polemică în primul, exaltată în al doilea, de *lamento* în al treilea. În plan vizual se observă diferenţieri semnificative în distribuirea luminii. O dată eclerajul e puternic contrastant (beznă-lumină), a doua oară e feeric („noaptea blondă"), a treia oară e intens şi compact.

Fascinat de supremaţia absolută, care aparţine unei realităţi situate dincolo de obişnuit, emirul vrea să-şi schimbe identitatea, abandonează o lume şi porneşte să cucerească o alta. Schema acestui itinerar este simplă şi nu mai puţin obişnuită. Asocierea aventurii cu experienţa ascetică (sanctificarea care cere penitenţă), de asemenea. Dincolo însă de ceea ce e binecunoscut şi consacrat în această aventură, există cîteva aspecte care fac experienţa macedonskiană inconfundabilă, demnă de a fi luată în consideraţie independent de modelul asumat, de acea congruenţă care se stabileşte în mod obişnuit între povestea emirului şi drama romantică a geniului. Dincolo de ea, dar în strînsă legătură cu ea. Schimbarea de accent mi se pare esenţială.

Miezul poemului îl constituie călătoria. Macedonski dilată la maximum episodul, nu se grăbeşte să ajungă la deznodămîntul simbolic. Convoiul înaintează lent sub soarele nemilos. Succesiunea secvenţelor narative urmează acest ritm care se poticneşte în descrierea minuţioasă a privaţiunilor. Pe măsură ce creşte dorinţa vlaga scade. Procedeul întîrzierii acţiunii, pe care l-am semnalat în *Thalassa*, joacă acelaşi rol de tergiversare şi de subminare a epicului, de subordonare a lui unei experienţe senzoriale.

Suferinţa nu are în ea nimic metafizic, este văzută în exclusivitate prin chinurile trupului, detaliate într-o manieră aproape expresionistă : „Şi foamea se face mai mare - mai mare, / Şi, zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare... / Bat tîmplele... ochii sînt demoni cumpliţi... / Cutremur e setea, ş-a foamei simţire / E şarpe ducîndu-şi a ei zvîrcolire / În pîntec, în sînge, în nervii-ndîrjiţi". Spre deosebire de roman, unde obiectul pasiunii prinde consistenţă, putînd fi luat în posesie, în *Noaptea de decemvrie* el rămîne pînă la capăt halucinaţie, creaţie a simţurilor dereglate ; mai mult, el e acela care ia în stăpînire fiinţa celui ce-l rîvneşte şi, în cele din urmă, o anulează.

În asemenea împrejurări, nucleul generator al textului rămîne aventura simţurilor. Supliciul şi dorinţa apar în prim-plan. Totul li se subordonează, epicul ca atare, decorul, ritmul, întreg spectrul stilistic.

Ceea ce frapează în episodul călătoriei este scenografia simplificată. Sus - lumina dogoritoare, jos - nisipul dogoritor. Celestul şi terestrul se

topesc unul în altul, într-un mediu incandescent. Monotonia peisajului, puţinătatea reperelor concentrează totul asupra senzaţiei. Abia acum regăsim starea onirică: mişcările sînt încetinite, ţelul se depărtează continuu. Irealitatea ambianţei vine dinspre erupţia imaginativă paradoxală a visului, în vreme ce setea, foamea, extenuarea traduc într-un limbaj al frustrărilor suferinţa trupului abandonat somnului. Încă o dată efectele fascinaţiei himerice sînt similare cu ale drogului, acutizează şi apoi vlăguiesc simţurile.

Un rol decisiv în realizarea acelei „incantaţii hipnotice" (Florin Mihăilescu) îl are ritmul general al poemului, ritm care exteriorizează savant creşterea tensiunii. Ca şi în *Noaptea de mai*, Macedonski se foloseşte de o tehnică a recurenţei extrem de complicată şi productivă în efecte. E vorba fie de reluarea în final a primului vers al strofei (de pildă: „Şi tot nu s-arată cetatea de vise"), fie de repetiţii în interiorul versurilor („La Meka! La Meka!"), dar, mai ales, de folosirea unei „formule magice" cu conţinut divers, dar cu sintaxă invariabilă, o formulă ritualică. Un şir lung de propoziţii principale introduse prin *şi* mişcă epicul, adăugînd, ca în basm, o verigă în lanţul narativ. Tiparul sintactic creează o semnificaţie independentă de conţinutul care-l umple. Conjuncţia obligă la o dublă raportare, la un antecedent şi la o situaţie nouă. Astfel, epicul înaintează după o prealabilă mişcare înapoi, asemenea valurilor mării la flux, a căror expansiune lentă asupra uscatului se realizează prin retragere şi avans. Ca şi în *Noaptea de mai* mişcarea e oscilatorie, de o parte şi de alta a unui punct fix care se deplasează încet, de astă dată pe orizontală: „Şi el naintează sub flăcări de soare... / (...) Şi tot fără margini pustia se-tinde, / Şi tot nu s-arată oraşul preasfînt – / Nimic n-o sfîrşeşte în zori cînd s-aprinde, / Şi n-o-nviorează suflare de vînt – / Luceşte, vibrează, şi-ntr-una se-ntinde, // (...) Şi tot nu s-arată năluca sublimă... / Şi apa în foale, descreşte mereu".

Un rol important în susţinerea ritmului lent şi în realizarea incantaţiei îl joacă rima „săracă" a fiecărei strofe, rimă binară, dar mai ales monotonia majetuoasă şi greoaie a dodecasilabului. Macedonski îl împarte riguros în cele două emistihuri (sînt excepţii nesemnificative cînd cezura nu cade după silaba a şasea) pe care, la rîndul lor, le împarte în două subdiviziuni care se confundă cu unitatea ritmică propriu-zisă – amfibrahul, a cărui folosire continuă face ca diagrama versului să fie perfect uniformizată. Foarte des apare fragmentat numai primul emistih: „Luceşte, vibrează, şi-ntr-una se-ntinde". Mai rar – al doilea: „Şi albele ziduri, lucesc, – strălucesc!". La un moment dat, diviziunea e simetrică, în două: „E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu", ba chiar în trei; „Cămile, cai, oameni, cad, pier, se răresc...".

Asemenea complicaţii ritmice, echivalente cu o discretă partitură pentru percuţie, imprimă, prin izbucniri lente şi întreruperi, o cadenţă spasmodică, agonică, ca o mişcare printr-un lichid dens, anevoioasă şi epuizantă. Atît în plan acustic, cît şi în plan vizual, Macedonski construieşte migălos monotonia într-un uriaş mozaic ale cărui forme se conturează prin alăturarea nuanţelor imperceptibile.

Drumul emirului prin deşert este în primul rînd o parabolă a creaţiei, a creaţiei văzute *in actu*, de la fascinaţia iniţială la împlinirea care sacrifică destinul creatorului. În aceasta constă schimbarea de accent pe care trebuie s-o operăm la tălmăcirea alegoriei. Aventura creaţiei, cum este înfăţişată aici, se confundă cu o aventură a senzaţiei. A senzaţiei voluptuoase, de putere şi plăcere, din grădinile şi palatele Bagdadului, sublimată în dorinţă fanatică, traumatizantă, care pe măsură ce se epuizează construieşte un univers nou al cărui prizonier devine creatorul însuşi.

Reflectînd simbolic actul creaţiei, călătoria capătă în întregime atributele sale, devine o *aventură* estetică. O aventură în care realitatea comună, fie ea şi deţinătoare de privilegii supreme, nu mai „încape" în sine. Aceeaşi *dorinţă* şi aceeaşi *voinţă* care au condus la dobîndirea posesiei absolute („pe toate le are") în planul realului, împinge lucrurile mai departe, emirul visînd cucerirea domeniului artei, unde puterea e cu adevărat suverană întrucît nu numai posedă, dar şi *creează*.

Noaptea de decemvrie nu se mărgineşte la a evidenţia dorinţa unei astfel de izbînzi, cu atît mai puţin vorbeşte de eşecul unei astfel de cruciade, ci, pe măsură ce relatează experienţa, expediţia cuceritoare îşi creează obiectul de cucerit, o lume de senzaţii vii, istovitoare, inundată de lumina purificatoare. Călătoria în deşert apare astfel ca o călătorie în spaţiul esteticului pur, lucru ce explică, între altele, abundenţa formelor artificiale, a *figurilor* poetice elaborate cu acel fanatism indispensabil oricărei deveniri în ordinea imaginarului. Sînt formele noi care atestă o realitate nouă, construită cu maximă rigoare, care ascunde o reţea de principii şi relaţii nu mai puţin riguroase.

Noaptea de mai surprinde naşterea poemului în prelungirea extazului, a extazului care îşi are rădăcinile în eros, în natură. *Noaptea de decemvrie* merge mai departe în sensul unei suprimări a legăturii cu realul, fiind mai curînd o investigaţie a lumii formelor artificiale, a imaginarului care îşi asumă obîrşiile spre a le nega.

Încă în 1910, înainte de apariţia poemului în volum, Mihai Dragomirescu îl decretează drept „capodoperă a liricii româneşti", şi se opreşte la două aspecte: la faptul că autorul „pe care valul vremii l-a înăbuşit mai mult

decît s-ar fi căzut, întrupează cu o deosebită putere de imaginaţie aspiraţiunea sa către ideal", şi la „relativul abuz de mijloace exterioare pentru mărirea efectului poetic".

Spus altfel, „fondul" e ataşat biografiei, iar „forma" – exceselor. În altă împrejurare, Macedonski e acuzat de lipsă de „concepţiune poetică", recunoscîndu-i-se „forma corectă şi muzicală". Biografia revine şi într-un alt context. *Noaptea de decemvrie* e pusă să spele păcatele „persoanei autorului" pe care, spune Dragomirescu, „împrejurările au făcut-o multora antipatică".

Raportarea la individul şi meşteşugarul Macedonski însoţeşte, ca un act de identitate inatacabil, opera în posteritate. Faptul nu-i decît pe jumătate o eroare, cîtă vreme aceasta a şi fost dorinţa autorului. Raţiunile pentru care el voia ca lucrurile să fie interpretate astfel sînt clare. Poziţia e în spiritul orgoliului său de geniu nefericit, creator de perfecţiune. Eroarea deplină constă în acceptarea pînă la capăt a acestei dorinţe şi în limitarea discuţiei la cele două aspecte, în abordarea lor ca domenii distincte.

În mod curios, condiţia artistului, aşa cum apare ea din conexiunea mai generală a simbolurilor operei, nu e aceea a emirului. Macedonski, e drept, n-a fost niciodată în stare să despartă omul din el de creatorul care a fost, încurcînd în mod consecvent ipostazele. În acest poem însă suprapunerea e pur convenţională sau, în orice caz, are o semnificaţie secundară. Autorul operează delimitări nete la nivelul individului, vorbeşte despre condiţia poetului sărac, despre aceea a emirului, apoi a călătorului prin pustiu.

Discuţia trebuie însă mutată din planul individualităţii creatoare, al raporturilor sale cu lumea, inclusiv cu lumea creaţiei, în acela al radiografierii actului creaţiei, act pe care artistul la maturitate îl asimilează dorinţei fanatice, eliberate de orice convulsie, dorinţă ce cristalizează un univers al senzaţiei suverane, amplificate de rigorile artificiului.

Noaptea de decemvrie este, în ansamblu, un poem inegal, cu un nucleu puternic, extrem de rezistent, oferindu-ne un eşantion a ceea ce este inegal, puternic şi rezistent în întreaga operă.

3

Despre natura duală a personalităţii şi creaţiei lui Macedonski s-a vorbit mult şi într-un deplin consens, ataşarea poetului la romantism făcîndu-se, de regulă, fără dubii. Omul sublim şi ridicol, opera lui elevată şi pedestră,

ciocnirea tendinţelor estetice vechi şi avangardiste (şirul epitetelor pereche poate continua) sînt situaţii atît de evidente încît n-ar mai încăpea nici un fel de discuţie cu privire la natura paradoxală şi eminamente contradictorie a personalităţii sale artistice, şi nu numai.

Principalul defect al lucrurilor foarte limpezi e acela că pot fi cu uşurinţă reduse la ceea ce ele enunţă infailibil, evidenţele constituind un fel de ecran care face ca nimic să nu treacă dincolo de el. O atitudine bănuitoare faţă de ceea ce se arată a fi foarte clar e întotdeauna binevenită, întrucît permite, chiar şi atunci cînd diagnosticul general se verifică, o nuanţare a problemei. Antiteza macedonskiană confirmă oportunitatea unei asemenea atitudini.

Din orice parte i-am privi creaţia – dinspre temele mari ori performanţele valorice, dinspre structura discursului sau mărcile originalităţii etc. – la fiecare pas frapează, într-adevăr, imaginea *dublului*. Încă de la bun început, de la debutul absolut cu *Dorinţa poetului*, accentul cade pe existenţa duală, socialmente duală, existenţă pe care poezia vrea s-o unifice: „Cîntai eu în lume, să-nspir pietate, / Săracul ş-avutul egală dreptate / Să poată afla". Dualismul esenţial se află nu în inegalitatea enunţată, ci în imaginea unei realităţi antitetice, pe de o parte, şi în aspiraţia unificatoare a imaginarului, pe de alta.

Ceea ce trebuie reţinut, pentru moment, este structura binară a perspectivei poetice, structură în care termenii se află în raporturi diverse, nu numai de opoziţie. De aceea termenului *antiteză* îi e preferabil acela de *pereche*. Independent de fiecare referent în parte şi de toţi la un loc, această structură binară poate fi identificată la toate nivelurile discursului.

Repetiţia simplă ar fi şi situaţia cea mai banală: „Lumea rîse d-a mea cîntare, / Rîse d-a mele lamentaţiuni". Sau, în stil folcloric: „De la munte pîn' la baltă / Numai crivăţ ce te saltă; / Numai cer posomorît / Peste cîmpul înflorit".

Nu intră în discuţie repetiţia multiplă, cu rolul ei de a impune, fie şi numai retoric, un laitmotiv. Sînt însă situaţii cînd iteraţiile, mai complicate, înglobează repetiţia obişnuită, jocul în pereche, al alternativelor: „Ce-mi pasă dacă lumea *a fost* şi *este* lume?... / Ce-mi pasă de rămîne *cum e*, şi cum *a fost*?... / Ce-mi pasă de *se-ntreabă sau nu* de al meu nume? /..." (s.m.). De foarte multe ori, fiecare membru al perechii este, la rîndul lui, împărţit în două, oferindu-se astfel imaginea repetiţiei ramificate: „Munceşti şi mori de foame... Stai trîntor, faci palate"; „Unul naşte, altul moare; unul rîde, altul plînge". Mai subtilă este dublarea însăşi a perechii cu un termen-sinteză: „Bagdadul! cer galben şi roz ce palpită, / Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini, / Argint de izvoare, şi zare aurită".

În exemplele anterioare se poate observa configuraţia simetrică a dublei imagini, asemenea petei de cerneală presate de hîrtia îndoită la mijloc. Axul coincide, de regulă, cu cezura: „Tata, ce ne ducea-n braţe, mama, ce ne răzgîia, / Ne-nclina pe a lor mînă, mîna lor o sărutam dulce". Perechea dispusă simetric poate fi de natură strict acustică, onomatopeică: „Femei şi tineri cu toţi s-adună: / Cioc, cioc, pahare, buze, cip-ci!". Acelaşi lucru se observă şi în armoniile imitative: „Un an, – dînd d-ani, leag-an d-an, – d-ani vani". Există, de asemenea, o retorică a interogaţiilor duble – „Să cînte? Pentru cine?... Să moară? Pentru cine?" – ca şi una a cuplului întrebare-(fals) răspuns: „Vrei să ieşi?... Îţi calc în urmă... Rîzi prosteşte? Rîd asemeni; / Cînţi vreodată?... Te aplaud. Faci la versuri?... Ţi le admir... / Te crezi tînăr? Îţi zic tînăr... Cupidon?... Susţin că-i semeni". Uneori, apar interogaţii duble şi răspunsuri asemenea: „La Meka? La Meka?... – şi vocea ciudată: / La Meka! La Meka! răsună mereu".

Cum s-a putut vedea chiar în exemplele de mai sus, un rol important în relevarea construcţiei bisecvenţiale a versurilor îl are punctuaţia care vizualizează puternic divizarea. Situaţiile, cu mult mai diverse şi apte de a fi ilustrate copios, impun dublul ca marcă simbolică, ca invariantă ce organizează în întregime discursul, insinuînd un „sens" independent de cel referenţial. Construcţie, ritm, versificaţie, punctuaţie nu sînt simple atribute stilistice, ci au o semnificaţie în sine.

Acesta este poate aspectul cel mai intim definitoriu al poeziei macedonskiene, o poezie marcată de o continuă mişcare în doi timpi, de flux şi reflux, o „sistolă" şi o „diastolă", o „inspiraţie" şi o „expiraţie" care asigură fiinţarea organismului, îl menţine viu şi sănătos şi fecund. Mai clară sau mai discretă, mai echilibrată sau mai sincopată, mai tensionată sau mai laxă, acestă pulsaţie e a întregului univers liric, văzut în toate zonele, mai dense sau mai pustii, în cele active sau în cele aflate în relativ repaos, în cele joase şi în cele înalte. Aceeaşi dilatare şi contracţie pot fi citite şi pe diagrama valorii.

În opera de maturitate, dubla dimensionare face parte din calculele de concepţie. Subterana şi văzduhul, florile grădinii şi aştrii firmamentului, Bagdadul şi Meka, voluptăţile solitare şi cele ale cuplului Thalassa-Caliope, în fine, arhitectura rondelurilor subliniază un mod distinct de organizare a spaţiului poetic. Asupra ultimului aspect merită să insistăm.

Structura în sine a rondelului evidenţiază, la mai multe niveluri, predominanţa dublului. În afară de rima în două terminaţii, fapt ce reduce sunetul poeziei la două tonalităţi de bază, materia poetică e dispusă în două

mari unităţi de cîte patru versuri (versurile 3-6 şi, respectiv, 9-12), precedate fiecare de o pereche de versuri-enunţ (1-2 şi 7-8). Prin respectarea schemei standard, rondelul e descompus în două secvenţe a cîte patru versuri înţepenite în identitatea (sau similitudinea) extremelor, avînd astfel o configuraţie perfect simetrică. În numeroase rînduri, Macedonski accentuează autonomia fiecărei secvenţe, scoţînd, prin aceasta, în evidenţă fiecare termen al perechii, autonomie care, la rîndu-i, subliniază monotonia refrenului.

În *Rondelul domniţei* cele două tablouri sînt clar delimitate nu numai prin canoanele versificaţiei, dar şi prin alternanţa temporalităţii gramaticale (prezent-trecut), căreia îi corespunde un joc al temporalităţii afective, al fantazării şi evocării:

Ieşind din balta Craioviţa,
Unde-a fost crai, Craiovisin,

Văpaie, vezi plutind domniţa
Mai argintată ca un crin.

Sub lună-i tremură cosiţa,
În suflet poartă ca un chin,
Plutind pe balta Craioviţa,
Unde-a fost crai, Craiovisin.

Îşi duse viaţa-ntr-un suspin,
Nedîndu-şi nimănui guriţa,

Dar a rămas mironosiţa
Din veacul cel de tot creştin,
Plutind pe balta Craioviţa (s.m.).

Rondelul i se impune lui Macedonski ca un soi de tipar optim tocmai pentru că favorizează menţinerea într-o stare de echilibru absolut a termenilor stucturii binare. Se pare că întreaga poezie macedonskiană, în evoluţia ei atît de complicată, nu-i altceva decît istoria cuceririi acestui echilibru.

S-a vorbit insistent, de asemenea, despre *antiteza* din poezia macedonskiană, percepută ca una din *figurile* cele mai evidente şi mai specifice. I s-a atribuit calitatea de argument peremptoriu în afirmarea coloraturii intens romantice a operei. Prezentă mai peste tot, începînd cu temperamentul agitat şi contradictoriu al autorului şi terminînd cu nu mai puţin

contradictoriul spectru stilistic, antiteza trece drept emblemă stridentă a tot ceea ce se leagă de numele lui Macedonski.

Ciocnindu-se de ea la fiecare pas, sîntem tentaţi să vedem în ea nu numai o funcţie vitală în atît de complicatul metabolism liric, dar şi calitatea de semn net al aşa-numitei viziuni scindate a poetului. Deocamdată să spunem că antiteza e, în realitate, o *figură* secundară, derivată a celei principale şi mai puţin spectaculoase care este dublul. Este detaliul cel mai vizibil şi cel mai pregnant al construcţiei binare, căreia îi relevă foarte clar termenii, atestînd existenţa perechii, fără să i se substituie în întregime. Se află într-o poziţie de subordonare faţă de aceasta, contribuind însă, prin tensiunea pe care o creează, la menţinerea cuplului ca atare. Antiteza vizează şi determină un echilibru care, finalmente, o distruge după ce s-a hrănit cu ea. Pe scurt, opera macedonskiană pune în lumină o sumă de particularităţi ale antitezei care, ele însele, o definesc în mod diferit, chiar contradictoriu. Statutul ei nu-i chiar atît de limpede pe cît se crede îndeobşte.

La unele aspecte m-am referit deja în alte contexte. Ne amintim, eroul care este Macedonski seamănă cu un cavaler mereu cu sabia scoasă şi cumplit la mînie, dar care nu pregetă să se vaite, să-şi plîngă destinul nefericit, să se considere un persecutat al soartei. Postura ultimă nu face însă decît s-o pună în evidenţă pe cealaltă. El se consideră în cele din urmă învingătorul absolut, care la un moment dat pare a fi pierdut totul, dar care remontează un handicap extraordinar, situaţie ce-i face izbînda şi mai răsunătoare. Damnatul este un fel de umbră necesară a celui victorios. Antiteza e apa vie care redă viteazului din poveste vigoarea miraculoasă. Ea legitimează, prin energiile mari cheltuite de forţele potrivnice, de confruntare, voinţa de putere.

Ascensionalul se sprijină, de asemenea, pe o astfel de confruntare. În toate împrejurările urcarea la cer echivalează cu învingerea unei forţe uriaşe de semn contrar. Preafericitul zburător printre aştrii *Nopţii de noiembrie* străbate nu numai vastele spaţii suprapămîntene; el şi-a luat zborul din întunecimi sepulcrale, dintr-un punct maxim al descinderii, căruia îi corespunde, simetric, apogeul zborului.

Erosul e o aprigă luptă în care dorinţa de împlinire şi cea de distrugere (şi de autodistrugere) sînt inseparabile. Extazul se naşte din ciocnirea unei forţe de semn contrar, a unor violenţe. Plăcerea priapică, bestială caută oprelişti pentru a le înlătura cu brutalitate. Sublimele metamorfoze ale naturii în plină polenizare reflectă ceea ce se află sus, pe boltă şi, în acelaşi timp, sînt o prelungire a germinaţiilor din pămîntul fertil.

Naturalul, viul, atît de abundent, are drept contrapunct obiectul îndelung elaborat, artefactul, aşa cum din întunericul de nepătruns ţîşneşte lumina orbitoare. Şi într-o împrejurărare, şi în cealaltă unul din termenii relaţiei îl face mai puternic pe celălalt; artificiul amplifică senzualitatea, întunericul, prin efectul de clar-obscur, intensifică strălucirea.

Cum se poate observa, antiteza este semnul distinctiv al unei viziuni şi, în acelaşi timp, al unei tehnici. Aparent paradoxal, şi într-un caz, şi în altul ea slujeşte la realizarea unui echilibru frapant, fapt care sugerează că ne aflăm în faţa unei modalităţi şi nu a unei finalităţi.

Cum bine se ştie, antiteza este una din sursele cele mai lesnicioase şi mai productive de realizare a tensiunii lirice, exprimă relaţia esenţială, prezenţă-absenţă, care guvernează lirismul. Macedonski nu e preocupat de criza pe care o presupune, în profunzime, această relaţie, ci de rolul ei catalizator, de felul în care termenii devin mai dependenţi unul de altul şi mai proeminenţi prin negaţie. Opoziţia ar fi un stadiu obligatoriu în procesul închegării *întregului* poetic.

Cum elementul central al polarităţii este conflictul – termenii opuşi nu numai că sînt incompatibili, dar se confruntă, se caută unul pe celălalt pentru a se contesta violent –, perechea antitetică nu exprimă o relaţie de respingere încremenită, ci una dinamică. Parcurgînd cu atenţie lista antitezelor, observăm că funcţia şi funcţionalitatea lor nu sînt unice. Situaţia ne obligă să vorbim despre *antitezele* şi nu despre *antiteza* la Macedonski.

Bunăoară, în cazul opoziţiei realitate-vis, în ipostaza ei comună, romantică, termenii nu pot coexista, o dată puşi faţă-n faţă, nu urmăresc decît să se anuleze, prin distrugere sau substituire, unul pe celălalt. Relaţia antitetică este, în cazul de faţă, una de *excludere*.

Urmărind cu atenţie devenirea creaţiei macedonskiene, observăm însă că relaţia echivalentă, proiectată într-un plan mai general – contingent-transcendent –, tinde, în cele din urmă, spre stingerea conflictului, prin absorbţia fiecărui termen de către celălalt, ceea ce conduce la o mult rîvnită confuzie (aspect asupra căruia voi reveni). Relaţia este de *înglobare*. În alte situaţii, nici una din polarităţi nu cedează, tocmai pentru că este necesară afirmării celeilalte (senzualitate-artificiu, întuneric-lumină), raportul fiind de *complementaritate*.

Această clasificare urmăreşte doar să sugereze că problema în discuţie comportă o serie de nuanţe a căror percepere schimbă imaginea despre întreg. Studiind antiteza, nu putem reduce totul la incompatibilitate şi contradicţie irezolvabile, trăsături care rimează perfect, dar nu mai puţin

facil, cu prototipul romantic al omului duplicitar, analogie care lămureşte prea repede lucrurile şi-l aliniază pe poet, în loc să-l singularizeze.

Macedonski a fost, fără îndoială, un *homo duplex*, trăsătură care defineşte în primul rînd un temperament impetuos şi instabil în manifestările sale curente. Ceea ce acest temperament transferă operei nu este iremediabila scindare, ci tensiunea pe care o nasc părţile în conflict, tensiune care realizează, la nivelul imaginarului, armonia, sinteza. Am putea spune că singura antiteză valabilă, care se menţine ca atare de la început pînă la sfîrşit, e aceea dintre eul biografic contradictoriu şi cel artistic integrator. Pentru structurile de adîncime ale operei antiteza reprezintă un mobil, o realitate generativă, un stadiu de tranziţie spre o finalitate a echilibrului. Macedonski se arată serios incomodat de demonii duplicităţii, care-l bîntuie, el visează mereu o unitate originară pierdută şi face eforturi uriaşe s-o recîştige – aceasta e istoria poeziei sale şi o recîştigă. Romantismul său încetează în acest punct în care himera armoniei devine o realitate pe care poetul o ia în posesie victorios.

Macedonski trăieşte exaltat fascinaţia mitului reintegrării care percepe existenţa şi lumea în totalitatea ei din perspectiva acelei *coincidentia oppositorum*, principiu care postulează unitatea tot-parte, potrivit căreia întregul, sinteza se nasc din opoziţia activă a părţilor. O unitate originară, pulverizată în timp, tinde astfel să-şi recîştige condiţia şi echilibrul absolut. Poetul imaginează chiar o *eră nouă* în care va fi recucerită identitatea iniţială: „Et, parmi cette paix définitive, celle de l'amour sans réaction et de la lumière sans ombre, planètes et soleils, spirales et mondes stellaires, espace, ou ce que l'on tient pour tel, substance, ou ce qu'on désigne par ce nom, eussent été, comme s'ils n'avaient jamais existé.

Et tout ce qui, de nos temps, répond à des termes conventionnels; ce que, par exemple, on nomme: jour, et ce qui est nommé: nuit; la souffrance ou la joie; l'amour ou la haine; tout ce qui est tout, et qui, pourtant, n'est rien, eût disparu, se serait pourtant effacé dans cette ère nouvelle" (*Le Calvaire de feu*).

Imaginea acestei integralităţi nu are, la Macedonski, un caracter abstract. El o distinge, de pildă, în eros, în extazul erotic, mai bine zis, care face ca „pluralităţile să se prăbuşească în unitate", care-l transformă pe doi în unu, care, cum mai spune el, retrimite „în pacea nemişcării" nesfîrşitele „serii de numere ieşite din unitatea din care au luat viaţă şi din care s-au împrăştiat la început toate părţile". Extazul lărgeşte secunda într-un „infinit de plăcere şi frumuseţe", devine „imuabilul însuşi", fapt care traduce încetarea agitaţiei.

Printr-o astfel de grilă erotică desluşim imaginea însăşi a creaţiei în al cărei univers armonia poate fi redobîndită. Extazul erotic şi extazul liric sînt echivalente, aşa cum echivalente sînt şi agitaţia şi frenezia care le preced. Şi în acest univers unicul se naşte din antiteza părţilor. Printre sinuozităţi labirintice, printre căderi şi înălţări vremelnice, poezia lui Macedonski ilustrează copios acest dificil proces.

Lucrurile se confirmă pe deplin în plan axiologic. Foarte abundentă, antiteza în sine nu este productivă în planul valorii; momentele de graţie aparţin sintezei care o depăşeşte şi se hrăneşte din ea.

4

Himera, pentru a reveni la ea, e mult mai puţin incertă şi de neatins decît s-ar crede. Mult visătorul poet opune mizerabilei existenţe un revers de „luxe, calme et volupté", la care se raportează cu insistenţă, către care se îndreaptă cu gîndul să-l cucerească. Şi pe care-l cucereşte.

Iniţial, reprezentările acestei lumi noi nu sînt foarte închegate, ele trimit mai degrabă la o stare exaltată şi calmă totodată, sănătoasă, proaspătă, situată la antipodul nevrozei, bineînţeles. Ar putea fi acea jubilaţie din visul celest al *Nopţii de noiembrie*: „Sub pulberi de aur, / Sub stele, flori schinteietoare, / Ce griji pot fi predomnitoare, / Şi ce destin, balaur?".

Pe parcurs, ambianţa capătă strălucire diurnă, uniformă. Între primele imagini, cea mai clară, şi în multe privinţe premonitorie, se distinge în *Noaptea de septembre*: „În jurul bărcei mele, un sol de nereide / Venea ca să se joace cu părul rîurind, / Aş fi putut atuncea chiar cerul a-l desfide, / Cu cerul eram însă, şi cerul era blînd! / Zîmbeam la orice rază venea să mă mîngîie, / Eram senin şi vesel şi Orient şi-Apus, / Şi sufletu-mi întocmai ca fumul de tămîie / Pe-o notă de-armonie se ridica în sus!".

Visul se îndreaptă spre o existenţă nu mai puţin pămîntească, dar cîndva pierdută, spre o civilizaţie arhaică, privilegiată, spre o civilizaţie a preafericiţilor, dintr-o legendară vîrstă de aur. O lume idilică strălucitoare şi deghizat pătimaşă. O aflăm intactă într-unul din cele mai pure peisaje macedonskiene, în *Bucolica undă*: „Bucolica undă adoarme în tihna de sălcii pletoase / Ici colo trăsnite cu aur de-a soarelui apoteoză, / Cînd, fragezi păstori, în peumbră, albesc ca idile frumoase, / Şi goi izbucnesc dintre sălcii – eglogă lactee şi rozã".

E vremea cînd zeii umblau pe pămînt şi se iubeau cu muritorii, e lumea zeilor-oameni, a faunilor, naiadelor şi bacantelor, a zînelor, a feţilor-frumoşi, a fecioarelor în cămăşi de in, a „idilelor patriarcale" din *Noaptea de mai*.

Cea mai decisă descindere spre tărîmurile paradisiace o realizează *Thalassa*. În halucinaţiile adolescentului prinde contur un cotidian fabulos desprins parcă din pastoralele lui Poussin, cu „baci antici" ce-şi „susurau cuvinte de eglogă", cu viţei ce scoteau „mugiri fragede", cu „fuse ce sfîrîiau în pragul uşilor", cu o primăvară „suav parfumată". Reconstituind, prin idilă, mitul cuplului iniţial, Macedonski trasează, prin alegoria păcatului originar, frontiera între fericire şi nefericire, între întreg şi parte.

Urmărind ilustrarea fidelă şi completă a tezei, autorul încarcă textul cu simboluri esenţiale, calchiind antropologiile vechi, păstrînd intact fabulosul mitic al acestora. Anotimpul e al începutului de lume: „O adiere dulce de primăvară tînără domnea peste tot. O fericire patriarhală, venită din suflarea largului, se cobora peste insulă, cerul îşi împrumuta dulceaţa albăstrimei florilor de viorele şi de liliac. Prăpastia verzuie, în care Neptun şi Amfitrita şi-au clădit palatele de smarald, împingea deasupra valurilor o uşoară văpaie roşie".

Într-un vis incert, Thalassa vede „zilele de aur" pe care era pe punctul să le piardă; e un vis-avertisment în care eroul se simte purtat „spre alte locuri şi alt timp", spre o lume a palatelor de granit, de marmură şi de porfir, a peristilurilor şi coloanelor măreţe. Fastul şi bogăţia fac parte dintr-o fericire rîvnită şi pe deplin firească într-o existenţă a simplicităţii şi a prospeţimei bucolice. Din temple se ridică exaltări de imnuri. Este Elada „cu neîntrecutele privelişti ale jocurilor olimpice, cu cai culcaţi la pămînt de goana fugei şi tîrînd, prin praful schinteietor al stadiului, caruri ce uruiau pe roţi de aramă". E o lume „ca în mitologie, epoca unui pămînt-rai, cu copaci ce urcau pînă la nori (...), cu rîuri ce rostogoleau aur, cu oameni-Apolloni care trăiau eternităţi (...). Anotimpii acelei epoci, vară vecinică, cîntau cu florile lor dragostea pămîntului cu soarele". Printre frunze se iveau „poame de purpură şi chilimbar (...), grenade, ascunzînd în ele comori de rubine aromatice". Hrana şi îmbelşugarea erau peste tot, tinereţea la fel şi, conchide Macedonski, „bunătatea era în cer şi pe pămînt".

Şi, în înfăţişarea sfîrşitului acelei vîrste preafericite, *Thalassa* urmează, cum s-a putut observa, epicul antropogoniei hesiodice: „Dar această epocă nu ţinu. Războiul între uriaşii trufaşi al văzduhului şi dumnezeire începu (...). Pămîntul fu rostogolit de pe treptele fericite ale nemărginirei, unde nu erau nici anotimpuri, nici moarte, în hăul ursuz în care se învîrteşte şi astăzi

şi jumătate din bunurile ce-i fuseseră dăruite îi fură luate. În noul său echilibru, oamenii se înmulţiră, însă pămîntul nu se mai bucură de lumina de odinioară, de vara vecinică ce-l înflorise, ci o nouă orînduială se statornici pentru el. Drept pedeapsă (...) pe lîngă ziuă se alătură noaptea – pe lîngă lumină, întunericul – pe lîngă bine, răul – pe lîngă căldură, frigul. Anul se împărţi în patru. O parte fu lăsată morţii – alta vieţii."

Tentaţia de a aprecia drept infatuate asemenea viziuni, ale căror surse sînt un bun cultural mult solicitat, nu trebuie să conducă la eludarea modalităţilor prin care se face preluarea, la elaborarea propriu-zisă, la rezultatele acesteia. Se produce un foarte fertil transfer de simboluri, de adecvare a lor la o perspectivă extrem de convenabilă poetului.

În *Thalassa* Macedonski explicitează acest transfer, analogiile sînt scoase excesiv în evidenţă. Existenţa efebului repetă, pînă la un punct, vîrsta de aur. Singurătatea pe insulă şi faza platonică a iubirii, în care eroii nu au încă revelaţia sexelor, trimite la umanitatea androgină, fundamental inocentă: „Poet al timpilor dintîi", adolescentul trăieşte într-o lume suprasaturată mitologic şi idilic, în lumea *Iliadei*, a lui Teocrit şi Xenofon, lume pe care ambianţa Insulei Şerpilor – unde se spune că Thetis l-ar fi îngropat pe Ahile – o păstrează.

Onomastica, la rîndu-i, are rezonanţe mitice: Thalassa este numele rostit de războinicii lui Xenofon la vederea mării; Caliope, fiinţa care prin dragostea ei inspiră har, poartă numele muzei poeziei epice, şi al mamei lui Orfeu. Zeii sînt prezenţe active în existenţa eroilor; ca în scrierile vechi, o decid. Lui Eros îi este atribuită condiţia iniţială, de personificare a dorinţei, pe care o transformă în act Priap. Acesta din urmă, fiu al Afroditei (zeiţa nu numai a frumuseţii, dar şi a voluptăţii) guvernează erotica macedonskiană ca zeu al senzualităţii şi al fecundităţii grădinilor. Eol hotărăşte naufragiul Caliopei, tutelat de negurile lui Erebos.

Macedonski concepe tabloul unei realităţi ieşite din istoric, de un anacronism subliniat, care reţine, asemenea picturii neoclasicismului, imaginea stereotipă a unui univers bucolic, mediteranean, populat de oameni simpli, care conviețuiesc alături de zeii care veghează asupra fericirii lor. Poetul nu se jenează să înfăţişeze în maniera celui mai convenţional academism lumea aceasta arcadiană „ca-ntr-o cadră ce-ar coprinde pe un păstor al lui Virgil / (...). Ca-n vremuri clasice de simplu, dar şi frumos şi fericit."

E limpede că în evocarea vîrstei de aur, Macedonski îşi proiectează propriile obsesii poetice. Ea este spaţiul în care liniile de forţă ale lirismului său, greu descifrabile în condiţii normale din pricina reţelei atît de încurcate

de semnificaţii secundare, devin foarte clare şi consistente. În acelaşi timp, pomenitele obsesii apar ca părţi ale unui tot solidar, atît de greu de refăcut în alte împrejurări. Ca să spunem aşa, himericul limpezeşte şi pune în ordine datele fundamentale ale viziunii poetice.

Mitul Eternei Întoarceri, căci despre el vorbeşte reveria paseistă a poetului, e una din temele favorite ale romantismului, de la Hölderlin, Jean Paul, Byron, Hugo, pînă la Eminescu. Autorul *Florilor sacre* nu evită drumul pe care au mers atîţia alţii. Dacă o asemenea expediţie ar ocupa un loc secundar în operă, dacă ar fi, eventual, o direcţie tematică şi nimic mai mult, atunci totul ar putea fi cu uşurinţă pus în contul unui mimetism întîrziat, al dorinţei de epuizare a unei teme lirice pe care poezia română anterioară a valorificat-o timid, începînd cu tumultuosul Heliade.

Este vorba, într-adevăr, de o obsesie a romantismului tînăr, care, respingînd cu violenţă timpul imediat, caută refugii nu numai în trecut, ci şi la rădăcinile temporalităţii, înainte de epocile domniei lui Cronos. Macedonski are, se înţelege, toate motivele să împărtăşească acest refuz, dar nu refuzul propriu-zis e important, ci ceea ce descoperă şi dobîndeşte graţie lui. Nu e singurul, în vremea sa, care procedează astfel.

Drumul fusese străbătut de Eminescu. Spun *fusese* pentru că la vremea cînd Macedonski începe aventura, pentru celălalt revelaţia s-a produs deja. În vîrstele creaţiei eminesciene putem afla vîrstele experienţei romantice, aşa că nu întîmplător mitul Eternei Întoarceri e atît de proeminent la autorul lui *Memento mori*, mai ales la început. La Macedonski el se conturează la maturitate, începînd cu *Noaptea de mai*. Această desincronizare este foarte semnificativă. În vreme ce în opera tîrzie aflăm pe Eminescu tot mai împovărat de gîndul stingerii, al mistuirii de sine, pe Macedonski îl găsim odată cu trecerea anilor tot mai aproape de „timpii dintîi".

Impulsul de a întoarce înapoi „Uriaşa roat-a vremii" poate fi urmărit şi într-un caz şi în altul în ramificaţiile lui cele mai fine. În *Memento mori*, mai exact în tabloul vechii Grecii, recunoaştem secvenţe din *Noaptea de mai* sau din *Bucolica undă*. Iată ce spune Eminescu: „Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă, / Se împroaşcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă (...) // Albe trec în balta neagră prin a trestiei verdeaţă. / De o cracă pe-ape-ntinsă una-şi spînzur-a ei braţe, / Mişcă-n aer peste unde fructul mării de omăt; / Altele pe-spate-ntinse cu o mînă-noată numa; / Cu cealaltă rupînd nuferi plini de-o luminoasă spumă, / Pun în păr şi ca-necate liniştit plutesc şi-ncet. // Crenge lin îndoaie Eros – schimă face, ce văzînd-o /

Ele-urmează în tăcere abia apa sfîşiind-o... / Într-o tufă, sub un brustur doarme Satyr beat de must... / Chicotind, a lui ureche cu flori roşii o-ncoroană".

Cum bine se ştie, Eminescu nu rămîne în acest spaţiu şi în acest timp, el intră în istorie către „punctul de solstiţiu", către acel „apus de Zeitate", privind cutremurat cum se-nmulţesc „semnele vremei". Ca orice romantic veritabil, el porneşte din timpul său pentru a se întoarce la el, îndurerat, avînd revelaţia tragică a ireversibilului.

Într-o altă scriere de tinereţe, în *Cezara*, paradisul pierdut a căpătat înfăţişarea insulei lui Euthanasius. E vorba de un spaţiu în întregime fabulos, de o construcţie în pură ficţiune, de un arhetip artistic. Topografia insulei este concentrică. În exterior se află un inel de stînci abrupte care o fac invizibilă, urmează o vale acoperită de „ierburi înalte şi mirositoare", în care „coasa n-a intrat niciodată", vale ce coboară spre un lac în mijlocul căruia se află o altă insulă. Aici, Ieronim o vede pe Cezara scăldîndu-se. Ascetul are revelaţia trupului feminin, a ispitei şi deci a iminenţei păcatului. În această contemplaţie se sfîrşeşte idila şi odată cu ea textul eminescian. Insula lui Euthanasius este, desigur, paradisul suspendat în clipa care precede izgonirea perechii ancestrale.

Evitînd o discuţie în amănunt a nuvelei eminesciene, aş remarca doar elementele de arhitectură gotică, altfel spus dispunerea pe verticală a reperelor spaţiale şi a simbolurilor ce se desprind din ele, concentrarea lor în jurul unui punct fix: lacul, care reflectă rotund nemărginirea şi, în acelaşi timp, prin accentuata îngustare a spaţiului, profunzimea. Pe acest ax cerul şi abisul se întîlnesc. Paradisul eminescian apare astfel, cum s-a spus, ca un *centrum mundi*, aflat în acelaşi timp foarte sus şi foarte jos. Polaritatea se păstrează intactă, indicînd imposibilitatea de a apropia extremele, concepţie care traversează întreaga gîndire poetică eminesciană, pînă la alegoria din *Luceafărul*.

Revin asupra finalului, în acel punct în care Ieronim, contemplînd trupul gol al Cezarei, are revelaţia ispitei, moment de adoraţie platonică şi de rîvnă epicureică ce reflectă dilemele spiritului creştin şi romantic, sfîşiat de evlavie şi ispită. Cel puţin într-o primă perioadă, Eminescu vede „eternul feminin" dintr-o perspectivă ambiguă, naturală şi mistică, identităţi ce se individualizează prin opoziţie. Cezara şi Maria ar fi prototipurile. Astfel, iubirile Evei nu sînt străine nici de cucernicia preacuratei, nici de desfătările Venerei. În insula lui Euthanasius, Eminescu însuşi o spune, iubirea reface cuplul Venus-Adonis, care e al frumuseţii aţîţătoare şi al sfielii caste.

Pe romantici, paradisul pierdut îi tentează tocmai pentru că rămîne inaccesibil. Eterna Întoarcere urmăreşte să evidenţieze tocmai imposibilitatea recuceririi unităţii primordiale. Acest eşec programatic care aduce în prim-plan scindarea nu face însă decît să stimuleze demersul artistic, îi afirmă necesitatea. Refugiul în ireal, numai în ireal, e singura soluţie pentru menţinerea tensiunilor dilemei, care – lucru esenţial – nu sînt altele decît tensiunile generative ale operei. Anularea contradicţiei înseamnă sterilizare. Realitate compensatorie, textul există graţie rupturii. El stabileşte, precum fulgerul, legătura inefabilă şi violentă dintre polarităţi. Se poate ca citind *Cezara* (fie în *Curierul de Iaşi*, în 1876, fie în volum, în 1893) Macedonski să fi dat o replică, în *Thalassa*, desigur. În general vorbind, mitul antropogenezei a devenit un suport solid pentru tot felul de construcţii, de la cele mai conservatoare la cele mai extravagante, pe care ficţiunea artei le-a ridicat în toate timpurile, independent de epocile de creaţie propriu-zise.

Indiscutabil, povestea lui Macedonski vine dintr-un topos fizic şi spiritual, care e al păgînismului mediteranean ce amestecă apolinismul grec cu voluptăţile orientului islamic. E lumea în care marea şi cerul, nemărginirea şi înaltul se întîlnesc pe orizontala liniei imaginare.

Resuscitînd – şi nu inventînd, ca Eminescu – un spaţiu, Macedonski pare a resuscita, concomitent, şi reprezentările lui artistice tradiţionale, uzate. O asemenea transpoziţie simplificată şi în afara fanteziei propriu-zise, situează paseismul său în acel neoclasicism pe care romantismul l-a găsit atît de vulnerabil. Astfel, Eterna Întoarcere poate apărea ca un act anacronic menit să acrediteze nu o ruptură, ci menţinerea obstinată a unei iluzii culturale, provenită dintr-o epocă al cărei ideal suprem a fost regăsirea prin imitaţie. Menţinut la acest nivel, impulsul clasicizant, de care se vorbeşte atîta în cazul lui Macedonski, e steril, lucru pe care poetul însuşi îl simte ca atare.

Oricum, trebuie reţinut că, pînă la un punct, el nu pare a face nici un efort în direcţia invenţiei, visul îl transportă cu uşurinţă spre ceea ce au visat atîţia alţii, spre locuri şi timpuri în care se găseşte ceea ce ştia dinainte că va regăsi: seninătate şi simplitate, prospeţime şi voluptate, cu un cuvînt tot ce se află în mod convenţional la antipodul nevrozei sale.

Sterilitatea fanteziei îl îndepărtează, indiscutabil, de romantism. Cum s-a văzut, Eminescu nu redescoperă, ci inventează un topos nou; insula lui Euthanasius e în întregime o construcţie în ficţiune. Paradisul romantic nu poate fi altceva decît o himeră, o eternă absenţă menită să menţină intactă dilema, să stimuleze la infinit mistificarea. Pentru că experienţa romantică

e, într-adevăr, una a continuei mistificări, care sfîrşeşte în lucida asumare a ambiguităţii şi eşecului.

Pentru Macedonski paradisul are înfăţişarea convenţională: o lume insulară, fertilă, sănătoasă, senină, bucolică, nici unul dintre atributele consacrate ale spaţiului arcadian nu e modificat. Întoarcerea înseamnă neapărat recucerirea tărîmului pierdut, iar poezia lui Macedonski, marea lui poezie vorbeşte de acest triumf care, vom vedea, nu e al imaginaţiei, ci al imaginarului.

În afară de păstori şi satiri, în trecutul rustic poetul redescoperă „oameni Apolloni" ce trăiesc eternităţi. În astfel de fiinţe, ca şi în cele fabuloase, persistă dualitatea, o dualitate – om-zeu – care, lucru important, se manifestă printr-un echilibru stabil. Practic, regresiunea spre „vremile bătrîne" urmăreşte în primul rînd recuperarea acestui echilibru, un echilibru al contrariilor care nu acceptă dezarticularea, criza. Nu-i greu de tras concluzia că, terorizat de o existenţă sincopată, poetul rîvneşte la calmul arcadian, la o voluptate ce-şi neagă convulsiile iniţiale, dar care nu poate şi nu vrea să facă abstracţie de ele. Îndărătul echilibrului sînt văzute în permanenţă polarităţile transgresate, aflate sub tensiune.

Tocmai din acest unghi e privit însuşi Apollo, model acceptat în toată complexitatea condiţiei sale, nu numai prin identitatea ultimă, de exponent al frumosului ca ordine, al perfecţiunii luminoase. În *Mai*, schiţînd un portret în mişcare al zeului – „Şi-n cer pe car de flăcări, Apollon crud şi blînd" – poetul reţine trăsăturile esenţiale, ce derivă din condiţia lui solară, amintind, laconic, că echilibrul apolinic e ridicat pe două suporturi divergente – cruzimea şi blîndeţea – aşa cum lumina însăşi e distrugătoare şi benefică.

Macedonski cunoaşte foarte bine biografia modelului. Patronul extaticilor a fost din fragedă pruncie un războinic. La puţin timp după naştere l-a ucis pe Python, şarpele gigantic, mai tîrziu i-a distrus pe Ciclopi, şi toate acestea nu-l împiedicau să farmece zeii şi animalele sălbatice cu cîntecul său. Simbolurile dublei sale identităţi sînt arcul şi lira, „Să mi se dea lira şi arcul încovoiat", ar fi strigat el la naştere. A fost în atîtea împrejurări invidios, răzbunător, ranchiunos. Seninătatea apolinică, o emblemă a desăvîrşirii spirituale, încununează o lungă serie de conflicte şi este, în sens heraclitian, urmarea tensiunii contrariilor.

Nu-i greu să distingem în spatele acestei mitologii înseşi avatarurile şi aspiraţiile poetului nostru, reflectate în bună măsură în operă. Războinicul

şi cîntăreţul sînt feţele aceleiaşi personalităţi, mai bine zis faţa şi reversul ei, situaţie care explică de ce chipul poetului este cînd încruntat, cînd transfigurat, de ce e firesc să fie aşa. Apolinicul explică, de asemenea, întreaga aventură ascensională şi, îndeosebi, raportul dintre ascensiune şi putere pe de o parte, între ascensiune şi extaz, pe de alta. Puterea (arcul) şi extazul (lira) suportă aceeaşi tensiune a corzii, tensiune care impulsionează săgeata şi face să vibreze muzical aerul.

Întoarcerea presupune, de asemenea, redobîndirea unei vitalităţi şi senzualităţi proaspete, impetuoase, care trăieşte frenetic, de atîtea ori orgiastic aventura existenţei. Voluptăţile erosului, în care îşi au originea voluptăţile delirante ale halucinaţiilor şi narcozelor, ni-l arată pe Macedonski tentat de matricea dionisiacă a tipologiilor primitive, pe care, la rîndul ei, o pune în relaţie de polaritate fertilă cu apolonicul. Simetria contrariilor din celebra distincţie nietzscheeană e ilustrată întocmai.

Nu se poate vorbi, aşadar, de armonie şi extaz ca despre alternative ale conflictualului şi senzualităţii, ci ca rezultat al dinamismului acestora. Peste tot ne ciocnim de imaginea dublului, de conflicte şi polarităţi angajate în realizarea echilibrului activ al întregului. De fapt întregul, sinteza nu sînt altceva decît puterea, puterea ca energie uriaşă care realizează unitatea, ca simbol al supremaţiei demiurgice. Acestea sînt marile tentaţii regresive care-l fascinează pe Macedonski. Apollo şi Dionysos pe care, neîndoielnic, îi resimte ca zei tutelari, reprezintă, fiecare, dubla ipostază, de stare şi de act, a puterii: primul, ca manifestare a spiritului belicos şi a triumfului; al doilea, ca expresie a vigorii, voluptăţilor, a impulsului dominator al erosului.

Pastorala în maniera Poussin, la care m-am referit, are în centru un personaj feminin, comparat cu o „timidă revărsare de aurore ce n-aşteaptă decît soarele spre a-şi ascunde pudicitatea sub rîurarea de aur a tutelei nupţiale". Această „muză cu sîni abia nubili, era apucată de masculinitatea emistihurilor, palpita sub bicepsul ritmului. Iambe o muşcau cu sărutări aprigi, dactile o încolăceau cu un vîrtej de mişcări, rime de diamant o pironeau."

Tabloul nu mai urmează, de fapt, modelul standard. El capătă dintr-o dată să spunem aşa o a treia dimensiune (primele două ar fi lumina intensă şi senzualitatea cuviincioasă, specifice pastoralelor) care este sunetul. Trupul feciorelnic suportă un veritabil viol sonor. Ambianţa e traversată de fiori muzicali. Jocul faunilor şi al naiadelor, al zînelor şi al feţilor-frumoşi, din *Noaptea de mai*, are ca fundal vocile lui Anacreon şi Teocrit, pentru ca, în final, natura în întregime să fie melodie pură. Nemărginirea stepei

„Schinteiază ca-ntr-un cîntec de idilă drăgălaşă", idilă peste care, în *Zori roze*, se revarsă lumină neprihănită şi cîntec de privighetori. În paradisiaca Lewki, sub bolta amurgului, apoi a serii, sub „stelara radiere", vibrează cer şi apă, se aud imne „din veacul legendar", geamăt de orgă, cîntec de flaut, „magii de filomelă". Aşadar, lumină (strălucire şi cromatică) şi cîntec, la care, desigur, trebuie să adăugăm parfumurile delirante ale grădinilor, trec în prim-planul tabloului. Păstorii şi păstoriţele trebuie priviţi ca prezenţe strict decorative, absorbite în cele din urmă de emanaţiile luminoase, acustice, odorifice, care imprimă obiectelor, spaţiului în întregime un ritm anume, ritm ce provine dintr-o altă realitate, dintr-un alt „regn".

Mai exact, dincolo de reperele binecunoscute, paradisul spre care se întoarce Macedonski este un univers puternic contaminat estetic. În spatele oricăror obiecte, al oricăror determinări materiale se află „suflul metafizic" al cîntecului. Iată de ce, bunăoară, o astfel de lume e populată de „oameni--Apolloni", de ce Thalassa căzut în mrejele lui Eros se descoperă poet, de ce fecioarele suportă violul ritmurilor, de ce în *Noaptea de mai* natura se preschimbă în cîntec. Terorizat de o existenţă agitată, Macedonski încearcă să recupereze un trecut *iniţial*, în care logosul creator este cîntecul iar creatorul suprem este poetul: „Şi zise dealului să cînte, şi dealul nu mai pregetă, / Si zise văilor să cînte, şi văile se ridicară, / Cu voci de frunze şi de ape, cu şoapte ce armonizară". Încearcă să recupereze o lume în care distincţia între realitate şi poezie nu se făcea. Sinteza aceasta îl fascinează, îi ilumineză în profunzime itinerarul labirintic al creaţiei.

5

Impulsul de a întoarce înapoi „Uriaşa roat-a vremii" şi de a o opri o clipă, cum spune Eminescu, nu echivalează, la Macedonski, cu o pură substituire, cu o victorie în jocul alternativelor realitate-vis, istorie-mit, cu atît mai puţin indică o suspendare între ele. În plus, nu-i vorba propriu-zis de a recupera un timp şi un spaţiu, ambele simbolice, în care se regăseşte imaginea opusă, cea a „veacului de fier" atît de ostil poetului. Nu-i vorba, în ultimă instanţă, de o substituire la nivel de *cronos* şi *topos*, cu toate semnificaţiile cunoscute. Puterea, ascensiunea, extazul sînt căile de acces către un alt *cosmos* şi, în acelaşi timp, coordonatele lui principale. Un alt cosmos înseamnă, bineînţeles, o nouă armonie, deci unitate în echilibru.

În noul univers se produc o sumă de schimbări miraculoase, în sensul că obiectele lumii îşi pierd determinările consacrate, devin strălucire, vibraţie sonoră sau parfum dens, se organizează după principii meta-fizice. Se produc sistematic schimbări de semne care afectează esenţele lucrurilor, elaborarea ia locul spontaneităţii, naturalul e inclus în migăloase şi fastuoase construcţii, lumina şi desăvîrşirea „înghit" obscurităţile şi asperităţile, legea gravitaţiei nu mai acţionează, domneşte imponderabilul, grădinile nu mai cresc pe sol, ci deasupra lui, orice durere încetează lăsînd să vorbească poezia.

Ordinea nouă este o ficţiune în sensul cel mai pur *artistic*. Universul cel nou, în întregime al imaginarului, acreditează o existenţă posibilă, perceptibilă senzorial la nivelul maximei intensităţi (prin extaz şi halucinaţie) a cărei relaţie cu cea comună ar fi concomitent adversativă şi corespondentă. Căci imaginarul, departe de a se confunda cu utopia şi inaccesibilul, neagă şi în acelaşi timp asimilează realul la nivelul unor analogii, mai mult, la cel al incidenţei şi confuziei.

Realul şi imaginarul, cosmosul fizic şi cosmosul artei, contingentul şi transcendentul, istoria şi mitologia, omul comun şi zeul, lumea terestră a germinaţiilor şi lumea celestă a extazului sînt realităţi ce nu se exclud, ci se completează.

Fiecare termen îşi păstrează individualitatea, se defineşte prin opoziţie, din tensiunea antitezelor se naşte echilibrul sintezei, un echilibru el însuşi tensionat, energic. Între certitudine şi iluzie, între concret şi inefabil, între viaţă şi artă frontierele se şterg, iluzia, inefabilul şi arta devin viaţa însăşi.

E mult prea comod, mai degrabă inexact a spune că Macedonski evadează din real. Nu se poate desprinde de el, cîtă vreme imaginarul îl înghite. Zborul astral din *Noaptea de noiembrie* e pregătit în subteran. Pentru cel vibratil din *Noaptea de mai* combustia ar fi totuna cu dezlănţuirea sexuală a naturii. Macedonski, în orice împrejurare, trăieşte realul din plin, energic, îl epuizează şi-l domină, îl lărgeşte pînă la mistificare. Operaţia se face în dublu sens: o dată îl împinge spre ficţiune, aşa cum grădinile sînt ridicate la cer, a doua oară aduce în concret ceea ce se petrece în sferele ficţiunii. Şi într-o situaţie, şi în cealaltă, confuzia este deplină şi defineşte în esenţial himera macedonskiană.

În primul caz, procesul e analog *alchimiei*. Materia primitivă capătă esenţă nouă. Convulsiile ei nasc esenţele sacre. Fenomenul evidenţiază o metamorfoză, mai corect spus o modificare de profunzime, o transmutaţie. Ilustrarea cea mai elocventă a principiului o avem în *Noaptea de mai* unde universul natural în plin delir procreativ devine unul estetic. Poemul

urmăreşte procesul de transformare a naturii în obiect de artă, graţie unei intervenţii care vine din afara ei, care e a marelui alchimist, a iniţiatului ce combină, după formule numai de el ştiute, substanţele, urmărind anume conjuncţii astrale, provocînd starea de graţie şi marele har pentru a realiza saltul în esenţa rară, marea sinteză. Natura este un gigantic creuzet, unde sub focul sacru al aştrilor, din împreunările vegetale, din polenizările sale se va desprinde glasul de aur al poeziei. Experienţa poetului e, într-adevăr, experienţa marelui alchimist: voluptatea iniţială se transformă în halucinaţie apoi în beatitudinea marii revelaţii. El provoacă natura în sensul că se foloseşte de ea şi, în acelaşi timp, sfidîndu-i legile, o preschimbă într-o realitate nouă.

Adevărul potrivit căruia orice alchimie presupune, înainte de toate, o himeră, acest aspect, în primul rînd, e relevat în *Noaptea de decemvrie*. Aventura emirului este aventura marelui iniţiat care, întorcînd spatele opulenţei şi tentaţiilor derizorii, porneşte în marea călătorie, menită să-i deschidă porţile marii revelaţii, mai mult, să-l facă să ia în posesie deplină ceea ce visul său construise obsesiv, în afara oricărei verosimilităţi şi putinţe reale de existenţă.

Ideea eşecului, care însoţeşte mereu orice iluzie transmutaţională, este reală în ordinea determinărilor spaţiale şi temporale obişnuite (drumul de la Bagdad la Meka sfîrşeşte în moarte), ilustrate de secvenţele unei naraţiuni care dilată mult spaţiul şi timpul. Dincolo de acest eşec, poemul acreditează ideea marii izbînzi la nivelul constituirii obiectului artistic ca atare. În marea reverie a alchimiei istoria propriu-zisă a eşecului discreditează eşecul ca atare întrucît pune lucrurile, întîmplările relatate într-o relaţie calitativ nouă. Judecată în contextul imaginarului absolut, povestea emirului se desprinde de semnificaţia sa primitivă, dobîndită prin transfer şi specifică alegoricului şi paraboli cului, şi rămîne ceea ce este ea – un text exorbitant despre opulenţă şi dorinţă, despre fascinaţie şi sacrificiu, despre soarele atroce şi setea cumplită etc. Himera nu este un vis absurd, ci un catalizator al sintezei.

Privite lucrurile dinspre imaginar, din perspectiva expansiunii sale asupra realului, intersectarea planurilor menţine termenii într-o armonie specifică *magicului*, în sensul că naturalul acceptă contagiunea mistificării. Dacă alchimia presupune o mutaţie, magia înseamnă mutualitate, toleranţă. Realul şi fabulosul coexistă, stabilind la un moment dat o relaţie firească şi necesară.

Macedonski vede astfel lucrurile într-un plan mult mai larg, să-i spunem filosofic. Materia şi spiritul, fizicul şi metafizicul, imanenţa şi transcendenţa, relativul şi absolutul, prin extensie realul şi imaginarul, fiecare

pereche se menţine întreagă întrucît termenii sînt supuşi unei aceleaşi determinări. În conferinţe, articole, în intervenţia de „liber cugetător" pe teme cum nu se poate mai în vogă, mai mondene, cum ar fi spiritismul şi nemurirea sufletului, Macedonski vede într-o manieră specific diletantă, bineînţeles, indestructibila unitate a binomului materie-spirit, a fenomenelor ce se înfăţişează de regulă diferenţiat şi chiar divergent. Interesant e faptul că poetul travestit în gînditor are mania de a demonstra totul ştiinţific: şi esenţa energetică a materiei şi spiritului, şi metempsihoza, şi spiritismul. Astfel, aşa-zisa teorie a „vibraţiunii atomice" ar explica de ce substanţele şi cugetarea sînt, amîndouă, forme ale unui impuls unic, care este mişcarea. Poetul e obsedat de ceea ce numeşte el *„proba pozitivă* (s.m.) a realităţii sufletului" care, mai zice, e „geometrie realizată (...) armonie desăvîrşită".

Două lucruri se impun a fi reţinute din aceste teze. În primul rînd, se observă inaderenţa lor la mistica propriu-zisă (care în mod obişnuit substituie explicaţiei revelaţia tainei impenetrabile), la misterele ei opace. Există, spuneam, pentru toate o explicaţie ştiinţifică. Există principii şi legi descifrabile, comune naturalului şi supranaturalului, ceea ce face pe deplin posibilă convieţuirea lor. În raport cu primul, al doilea introduce doar forme diferite de reprezentare, mai puţin comune, insolite, ale aceleiaşi esenţe.

În al doilea rînd, se reţine ideea potrivit căreia spiritul, imaterialul deci, ar fi o *realitate geometrică*, altfel spus un cîmp magnetic în care liniile de forţă alcătuiesc o reţea ordonată şi fermă, e un domeniu al *vizualului* (al senzorialului) unde linii, planuri, volume respectă dimensiuni, proporţii şi raporturi stricte. Ceea ce în lumea materiei se manifestă haotic şi deformator – am numit faimoasa „vibraţiune atomică" – în lumea spiritului se proiectează armonic şi desăvîrşit.

Avem, în cele de mai sus, explicaţia transparenţei şi ordinii, a unei mult rîvnite şi în final atinse rigori, caracteristice universului poetic macedonskian. Nu e o chestiune de formalism aici. Merită a discuta un asemenea *hobby* intelectual cum este cugetarea, doar pentru a observa cum nimic nu rămîne în afara unui echilibru şi a unei claritaţi care se afirmă treptat în opera poetică.

Luînd în consideraţie o asemenea mentalitate, înţelegem de ce drumul spre lumile paradisiace sfîrşeşte cu redobîndirea lor. Zeii pot exista foarte bine printre muritori, trăind aceleaşi bucurii vremelnice, simţind aceleaşi dorinţe impetuoase, aceleaşi plăceri, aceleaşi vanităţi. Totodată însă îşi păstrează intacte şi prerogativele supraomeneşti, cu toate circumscrise

puterii: nemurirea, forţa, spiritul de dominaţie, virtuţile creative ieşite din comun. Ceea ce defineşte în mod radical viziunea poetului nu este trăirea obsesivă în lumile himerice şi opunerea lor vitregei realităţi, ci credinţa că împlinirile absolute din acele lumi pot fi aduse, – printr-o operaţie de translaţie, pe care numai Poetul o poate realiza – în relativ, în contingent. Macedonski vrea să ajungă sus, deasupra tuturor lucrurilor şi, în acelaşi timp, nu se poate dezlipi de condiţia lui terestră, chiar de spaimele şi înfrîngerile sale, nu-i dă mîna să fie numai spirit, să trăiască doar calmul extatic, vrea să fie, concomitent, fiinţa de carne şi sînge, fiinţa lasciva şi impulsivă, şi mai vrea să fie, în orice condiţii, cel dintîi dintre *semeni*.

Aşa se explică de ce trăieşte intens prezentul pe care îl stigmatizează, dar faţă de care nu poate lua nici cea mai mică distanţă, de ce topeşte imediatul în timpul etern al creaţiei care este şi al gloriei cu siguranţă nepieritoare. De aici şi spectacolul vanităţii sale. Anticipîndu-şi propria nemurire – de fapt de asta se şi vede înmormîntat în *Noaptea de noiembrie* – nu se mulţumeşte doar s-o proclame îngîmfat, ci se grăbeşte să-şi trăiască, cît e în viaţă, investitura. O posteritate apoteotică e adusă cu nonşalanţă în cotidian, precum edenul pe pămînt, omul, muritorul proiectează peste existenţa lui efemeră umbre stranii, devine statuia însăşi, vie. Spiritul geniului nepieritor descinde din Parnas încarnîndu-se şi convieţuind cot la cot cu muritorii de rînd.

A determina biografia să intre în creaţie e un lucru comun. Transferul invers e ieşit din comun. Nu discutăm faptul că aspectul din urmă l-a interesat pe excentricul Macedonski ca fapt în sine. El a crezut fanatic într-o suprarealitate care e a artei, şi într-o supraexistenţă care e a artistului; şi una, şi alta sfidează, fără a anula însă, ceea ce transced. În ciuda negaţiei, planurile nu se exclud, ci în mod necesar se intersectează. Mediul natural al vieţii obişnuite suportă expansiunea acelui cosmos artificial al artei, unde esenţele sînt altele. Poetul simulează condiţiile acestui mediu chiar la el acasă. Faimoasele şedinţe ale cenaclului „Literatorul" fac dovada că, într-o anumită zi, la o anumită oră şi pe o anumită stradă duhul poeziei îşi face simţită prezenţa precum sufletele morţilor în şedinţele de spiritism. Într-o ambianţă în care himera e palpabilă, Macedonski îşi asumă condiţia artistului nemuritor descins fantomatic pe pămînt pentru a picura har pe frunţile adoratorilor preacredincioşi.

Aducerea Parnasului la domiciliu e, aşadar, doar în mică măsură un gest extravagant. Ca şi atîtea alte gesturi care proiectează în conduita cotidiană a omului mentalitatea artistului, o asemenea „ţicneală" reprezintă o manifestare

consecventă a acelei dualităţi intacte real-imaginar, cu formele de manifestare cunoscute. Între viaţă şi artă, între certitudine şi iluzie, între concret şi inefabil, frontierele se şterg, arta, iluzia, inefabilul devin viaţa însăşi, aşa cum viaţă însăşi în expansiunea energică a materiei fertile invadează universul formelor artistice, creează iluzia, extazul, imaterialitatea desăvîrşită. În final, Macedonski nu evadează din realitate, nu se desprinde de ea ; dimpotrivă, o trăieşte din plin, o domină, o epuizează, o lărgeşte pînă la mistificare : aduce în concret, spre contopire, înaltele sfere ale ficţiunii poetice, împinge către înalt impulsurile vitale, rîvnind la concilierea sistemelor.

6

Se poate vorbi de Eterna Întoarcere ca despre un motiv liric afişat sau, implicit, ca despre drumul de la antiteză la sinteză sau de la agitaţie la calm, de la pămînt la cer, de la pasiune violentă la extaz, de la nevroză la narcoză.

Cum lesne se poate observa după dimensiunile reţelei de semnificaţii pe care o dezvoltă la mai multe niveluri, regresiunea care sfîrşeşte cu „recucerirea paradisului" reprezintă axul care organizează întreaga construcţie lirică, de la structura ei de rezistenţă la finisajul exterior, vreau să spun la ipostaza imediat perceptibilă a stilului.

Cuvîntul urmează aceeaşi cale a purificării continue, mai exact spus, rostirea poetică tulbure şi convulsivă se metamorfozează în rostire extatică. Nu-i vorba de ceea ce numim în mod curent perfecţionarea uneltelor, de şlefuirea cuvîntului, la care se mai pot adăuga alte expresii din domeniul manufacturii, ci de investirea verbului poetic cu acel calm suveran, cu transparenţa şi lumina pe care le presupune orice ipostaziere a absolutului. În ultimă instanţă, devenirea poeziei se confundă cu procesul dobîndirii condiţiei paradisiace a limbajului. Aceasta ar fi victoria în absolut a poetului.

Schimbările ce au avut loc în limbajul liric macedonskian sînt destul de greu de urmărit, de fixat în etape, din pricina asocierii lor evoluţiei anevoioase a expresivităţii lingvistice propriu-zise, extrem de ezitantă, de grosieră în momentul în care Macedonski începe să scrie. Nu întîmplător el se plînge de starea primitivă a limbii şi îşi atribuie, în stilul caracteristic, merite de pionierat, ba chiar adevărate acte de eroism şi în acest domeniu. Tipărirea unui volum de versuri şi a altuia de proză în limba franceză relevă, pe lîngă dorinţa de a obţine un atu de celebritate într-un spaţiu

cultural socotit a fi ideal, necesitatea de a aşeza poezia pe un fundament lingvistic consolidat. În plus, Macedonski are de făcut faţă presiunii pe care o exercită în mod tiranic şi inevitabil retorica accidentată a textului romantic de care se desprinde foarte greu şi, pînă la *Poema rondelurilor*, intermitent.

Condiţia paradisiacă înseamnă la nivelul limbajului realizarea acelei armonii bazate pe tensiuni şi purificări. Efortul de a transcende starea plebee a verbului, funcţia lui contingentă merge mînă în mînă cu epuizarea unui domeniu de referinţă el însuşi al imediatului (evident, în poezia socială şi erotică). Accederea spre o temporalitate de aur, idilică e realizată, aşadar, nu numai în plan referenţial, denominativ, ci şi în latura strict simbolică. Cuvîntul nu numai că evocă paradisul, dar şi trăieşte paradisiac, trăieşte starea de cîntec care întemeiază.

Concomitent, ceea ce este imediat perceptibil, aşa numita emoţie lirică, abruptă şi năvalnică, contorsionată şi stridentă la începuturi, tinde mereu să-şi depăşească crisparea, să-şi concentreze energia într-un echilibru netulburat de nimic exterior şi realizat prin dispunerea optimă şi încordarea la maximum a resorturilor.

Aceasta ar fi istoria interioară a poeziei macedonskiene, o istorie agitată, marcînd evoluţia sinuoasă, de la o stare a limbajului ea însăşi agitată, eroică, la una voluptuoasă, erotică, apoi, finalmente, la una senin-extatică, care le subînţelege în mod obligatoriu pe celelalte două. Astfel şi numai astfel se realizează, şi la acest nivel, sinteza, acea armonie *luminoasă, himerică*, adjective a căror sinonimie este, bineînţeles, abuzivă. S-o acceptăm totuşi, propunînd fantezist o etimologie comună: *himera* nu trimite, în cazul de faţă, la *Chimera*, monstrul fabulos cu trei capete, din Lycia, ci la *Hemere*, divinitate primordială, personificare a luminii terestre, fiica lui Nyx, zeiţa nopţii şi a lui Erebos, zeul întunericului.

Ce altceva poate fi alb-strălucitoarea Mekă decît ţinta unei asceze poetice de pe urma căreia limbajul are revelaţia esenţelor pure, a transparenţelor irizate, a simetriilor perfecte ale liniilor, caracteristici indispensabile oricărei construcţii în imaginarul absolut? Dovada că lucrurile nu rămîn la nivelul enunţului, al mirajului distrugător o avem chiar în textul care istoriseşte această aventură.

De la un punct încolo, într-un fel sau altul, fiecare din poeziile lui Macedonski istoriseşte aventura dobîndirii condiţiei paradisiace a limbajului, o justifică într-o măsură mai mare sau mai mică. E dificil de stabilit punctul în care poetul pare să conştientizeze necesitatea, mai exact spus

fatalitatea ce o însoţeşte. Nu se poate indica un text sau altul, procesul e greu vizibil, delimitările sînt incerte pînă tîrziu, impurităţile şi inconsecvenţele se menţin, practic, în toate volumele pe care Macedonski le-a publicat în timpul vieţii.

Am putea socoti totuşi ca puncte de pornire ale conştientizării fenomenului primii fiori ascensionali. Zborul semnifică deja o expansiune dincolo de spaţiile date, dincolo de conjunctural şi efemer, expansiune care afirmă o diferenţiere. Prin intermediul său sînt revelate înaltul şi lumina, atribute imediat sensibile ale existenţei edenice şi, prin contrast, terestrul neguros. Ca să nu mai pomenim de faptul că zborul transmite senzaţia imponderabilului. Odată cu apariţia primelor paradigme ascensionale, cuvintele încep să-şi resimtă noua condiţie şi, implicit, dubla stare, pedestră şi înaripată. La început diferenţierea poate fi urmărită cu destulă greutate, totuşi un decupaj atent oferă eşantioane semnificative.

În *Poeţii*, text scris în 1880, şi la care m-am mai referit, îndărătul dublei condiţii a artistului – terestră şi celestă – o aflăm pe cea similară, a verbului macedonskian. Vorbind de „jos", poetul dă curs unei retorici tumultuoase, cu multe accente contrastante, cu o gesticulaţie abundentă, toate puse sub acolada interogaţiei patetice, care subliniază agitaţia, opoziţia, lupta: „De ce ca norii cei de iarnă / Ce vin pe cîmpuri ca s-aştearnă / Lungi strate de zăpadă, / Se strîng pe unele frunţi june / Nori viforoşi, sumbre furtune / Ce se-mbulzesc grămadă?". Apariţia celestă a Poetului schimbă registrul, însăşi sintaxa devine firească, fonetica îşi pierde din asperităţile cacofonice, ritmul precipitat se linişteşte, interogaţiei dilematice îi ia locul exclamaţia de sacerdot: „Cu ei vorbesc frunzele-n cale, / Cu ei şi apele pe vale, / Şi bolţile albastre! / Iar dacă au un corp de tină, / Cu sufletele în lumină / Plutesc mai sus de astre!".

Un peisaj cosmic din *Excelsior* ar putea fi luat drept proiecţie a stării jubilative a poeziei: „Din lumi astrale / Magia înfăşurătoare / Coprinde în a ei splendoare / A plîngerilor vale. // Sub pulberi de aur, / Sub stele, flori schinteietoare, / Ce griji pot fi predomnitoare, / Şi ce destin, balaur? // O! cer, natură, / O! Dumnezeu, mister albastru, / M-ai ridicat peste dezastru, / Peste blestem şi ură".

Substituind poetului poezia, putem considera *Perihelie*, textul care închide *Flori sacre*, un ideal de artă poetică realizat: „Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată, / Şi pe cînd rămîne corpul sub destinul cunoscut, / Peste sufletu-n urcare este greu să se mai poată / Să apese-amărăciunea din prezent sau din trecut, – / Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată."

Exemplificările, menite să evidenţieze diferenţierea, pot continua; concluzia care se impune e că figura ascensionalului perturbă discursul pe orizontală. Modificările sînt de natură diversă şi greu de sistematizat. Se observă, în plan lexical, predilecţia pentru termenii dematerializaţi, motiv pentru care se impune domeniul semantic al luminii. Poezia lui Macedonski se luminează treptat, strălucirea compactă tinde să absoarbă toate celelalte repere vizuale, fiind clară intenţia de a se asocia luminii primordiale absolute. Unele texte sau pasaje din texte par emisii continue de alb lucitor.

Privind lucrurile din unghiul gramaticalităţii textului, se observă cum substantivul şi adjectivul, grupul nominal deci, capătă proeminenţă în poezia tîrzie, excomunicînd verbul. Prin deverbalizare, discursul îşi încetineşte ritmul, curgerea. Pierderea mobilităţii sugerează acumulări la nivelul unei tensiuni statice. Sintaxa, la rîndul ei, tinde să elimine raporturile de subordonare, sugerînd acumularea lentă prin adiţionarea unor secvenţe aflate pe acelaşi plan. Pe această linie ar trebui să evidenţiem valoarea semantică a conectorilor (îndeosebi, a conjuncţiei *şi*) şi a semnelor de punctuaţie. E limpede, descriptivul se subtituie epicului, operaţie ale cărei consecinţe fericite au putut fi remarcate în discuţia despre cele două texte – idila şi romanul sentimental – din *Thalassa*. Fonetica dezvăluie combinaţii din ce în ce mai complicate, cu predilecţie aliteraţii vocalice şi consonantice care să traducă monotonia şi strălucirea albului.

Nu insist, sînt lucruri ce reclamă o discuţie mult prea pedantă, dar care într-un fel se şi justifică prin însăşi pedanteria cu care Macedonski şi-a „diafanizat" limbajul, eliberîndu-l de „gravitaţie" şi de inerţii marţiale, pedanterie cu care s-a ticluit o expresivitate manieristă în unele situaţii.

Paradisiacul presupune senzualitate, calitate transferată implicit asupra noului limbaj. Am insistat asupra unei *poetici a dorinţei* care agită de la un capăt la altul poezia macedonskiană. Starea erotică vine dintr-o direcţie opusă elevaţiei (dinspre naturalul terestru), dar se întîlneşte cu ea în extatic, adică în senzaţia decantată şi complexă. Fuziunea lor naşte poezia, aripa şi floarea îi sînt semnele heraldice: „Veniţi, privighietoarea cîntă şi liliacul e-nflorit".

Macedonski intuieşte în această cedare de competenţe, în zona de intersectare a sensurilor, domeniul fertil al cîntecului. Iubirea, cerul şi cîntecul alcătuiesc o triadă în care ultimul element este sinteza în artefact a celorlalte două, reflectîndu-le şi reflectîndu-se în ele. Un asemenea spaţiu tridimensional, paradisiac nu-i altceva decît imaginarul poetic, şi mă grăbesc să subliniez că acesta nu se confundă cu cîntecul, ci îl înglobează. Senzaţia, elevaţia şi vibraţia îi sînt coordonate.

Cuvintele tind să reprezinte acest spaţiu în *integralitatea* sa. Senzualitatea, impulsul ascensional, rezonanţa lor în cîntec pierd din emfază spre a se contopi. Resimt o condiţie, o stare nouă, îşi descoperă latenţe de zbor, de senzitivitate independente de referent, îşi „aud" propriul sunet. Multă vreme cuvintele vorbesc de acest spaţiu, îl invocă dramatic precum emirul cetatea sfîntă, dar sînt refuzate de el. Cînd se produce, accesul e întîmplător şi sporadic, ele revin la funcţia denominativă care depăşeşte condiţia discursului în proză doar prin ajustări exterioare (versificaţia, în primul rînd).

Momentele fericite, de imixtiune sînt, repet, sporadice. Poetul nu realizează întotdeauna unde se află sau nu percepe corect configuraţia spaţiului cu pricina. Îl tatonează în *La Harpă*, se lansează într-o primă expediţie temerară în *Noaptea de noiembrie*. Ajunge să-l cunoască în profunzime şi să-l revele ca atare în *Noaptea de mai*, apoi într-o sumă de alte texte scrise după 1890, care alcătuiesc florilegiul marilor performanţe: *Zori roze, Bucolica undă, Pe balta clară, Niponul, Libelule, Pe lacul de Garda, Faunul, Noaptea de decemvrie, Vasul*, parţial *Lewki*.

Am lăsat la o parte pentru a-l scoate în evidenţă, *Mai*, un poem antologic în care limbajul ajunge să-şi trăiască deplin o eternă vîrstă de aur, într-un univers ce-i aparţine în exclusivitate. Lumina, începutul, floralul, focul, apolinicul, ascensionalul, apoi întreg sistemul de „oglinzi" care amplifică şi fac să se intersecteze în sinestezie senzaţiile cele mai diverse, transparenţa şi ordinea lipsită de rigiditate se adună, cu toate, într-un tablou reprezentativ alcătuit din secvenţe deverbalizate şi legate de acelaşi *şi* cumulativ: „Mai! Mai! şi aurora cu lacrimi de topaze, / Mai: albele calicii de crini, dulci flori de-amor, / Şi vocile de frunze şi raze, şi extaze, / Ş-a traiului uitare, un chin de care mor. // Mai: barca ce se duce pe undele tăcute, / Şi clarul dimineţii, şi veseli lopătari, / Şi luni ce sparg văzduhul pe-azururi renăscute, / Şi bălţi de-argint, şi trestii, şi candizi nenufari, // Şi-oriunde, o natură tot tînără, tot blondă, / Şi-n cer pe car de flăcări, Apollon, crud şi blînd, / Lucind într-o părere de cursă vagabondă, / Jucîndu-şi caii de-aur şi inimi săgetînd".

Asupra absenţelor din acest text trebuie să stăruim. Construcţia gramaticală, eliptică în sensul arătat, marchează profund sensul. Dispariţia predicatelor elimină epicul. Eliminarea epicului înseamnă eliminarea temporalităţii, mai exact spus a succesiunii temporale, a cronologiei. Timpul există ca moment unic, e timpul lui Apollo, un timp a cărui curgere a fost oprită şi care se identifică cu un început impetuos, fecund: primăvara şi zorii. Este timpul solarităţii blînde, clare, care nu pîrjoleşte, ci produce fiori, care fertilizează. Acestea ar fi timpul şi anotimpul unice din universul poeziei.

În al doilea rînd, absenţa cronologiei înseamnă absenţa oricărei agitaţii, a oricărei instabilităţi, în ultimă instanţă a oricăror metamorfoze, în sensul exact de schimbare a *formelor*, implicit înseamnă absenţa oricărui *conţinut*. Ceea ce rămîne sînt tensiunile care au însoţit schimbarea, energia pură eliberată de materia ce o purta. Substanţa poemului este, în asemenea împrejurări, starea fără obiect, armonia ca echilibru între polarităţi, stare echivalentă cu suspendarea tensionată în apogeu.

Mai stabileşte în chip esenţial configuraţia paradisiacă a imaginarului macedonskian. El apare ca un cîmp de forţe în care se manifestă virtuţile demiurgice ale limbajului, ale construcţiei poetice.

Macedonski ajunge anevoie la această reprezentare; combinaţiile din alambicuri sînt multă vreme tulburi, impure. Decantări vizibile apar îndeosebi în textele semnalate mai sus. Poetul pare a se instala definitiv în acest spaţiu într-o operă testamentară, *Poema rondelurilor*.

7

Despre unul sau altul dintre rondeluri a fost vorba în comentariul de faţă; intenţionez acum doar cîteva delimitări justificate de însăşi perspectiva nouă pe care o impun.

În primul rînd, în raport cu restul operei se distinge o omogenitate determinată tocmai de fixarea fermă în spaţiul cu pricina. O primă consecinţă ar fi un cîştig de înălţime în plan axiologic. Inegalităţile nu dispar, dar sînt mai puţin flagrante şi se manifestă la, să spunem aşa, o altitudine mai mare decît în textele antume. Apoi, persistă obsesii vechi, cum ar fi cele polemice, marţiale, dar cum cutia de rezonanţă e alta, strigătele de luptă reverberează altfel. *Rondelul dezastrului mondial* face auzită lamentaţia mîniată a lui Bacovia: „Nori se bat la orizon. / Tot apusul sîngerează. / Urlă groaznic un ciclon, / Sena din adînc oftează, / Bubuiri ce nu-ncetează / sînt un tunet unison. / Nori se bat la orizon. / Tot apusul sîngerează. // State noi se-nfiinţează, / Prăbuşit e cîte-un tron... – / Moartea-şi plimbă monoton / Coasa ei ce vieţi retează. – / Nori se bat la orizon".

În al doilea rînd, în formula extazului, elementele componente – voluptăţile senzoriale şi beţia luminii – apar mai clare. La fel şi în cea a narcozei („Un fel de vis de opium trece / Din al oglindei luciu rece"). În general, rondelurile sînt scăldate într-o baie de lumină, de culori orbitoare.

În al treilea rînd, raportul natural-artificial e mai pregnant, atît la nivelul opoziţiei reciproc relevante, cît şi la acela al simbiozei, al necesităţii de a se completa.

Legat de aspectul din urmă mai ales, dar şi de celelalte, *Poema rondelurilor* face evidentă pînă la ostentaţie conştiinţa artefactului. Însăşi opţiunea pentru o formă fixă atît de rigidă, atît de „săracă" în combinaţii prozodice şi de rimă e un indiciu imediat. Din pricina invariantelor versificaţiei, arhitectura formelor, închegată din simetrii subtile, se întipăreşte ca o pecete pe materia poetică, imprimîndu-i conotaţii estetizante. Se repetă gestul grădinarului care porneşte la treabă cu gîndul să introducă ordine în sălbăticia naturii.

Unul dintre cei mai severi judecători ai poeziei macedonskiene, Vladimir Streinu, consideră că în poeme precum *Vasul, Zori roze, Pe balta clară,* se speculează într-atît asupra expresiei, iar „filtrajul substanţei lirice se operează prin atît de lungi tuburi răcitoare" încît efectul este o „artă decorativă şi uneori pur formală". Eugen Lovinescu nu vede în Macedonski un poet simbolist, revoluţionar, ci autorul unor versuri clare, frumoase, „unele foarte frumoase", dar „puţin emotive", „fără căldură" al unei poezii parnasiene în toată regula, „sonoră şi armonioasă de multe ori, nu însă şi impecabilă". „Macedonski e încă departe de meşterii săi", de parnasienii francezi, se înţelege, conchide criticul. Pentru Perpessicius, unul din rafinaţii degustători ai versului macedonskian, rondelurile sînt firimiturile de la marele banchet al poeziei. Toate aceste aprecieri au ca laitmotiv nemărturisit ideea că poemele tîrzii sînt subminate de sterilitate. Emoţia a dispărut, s-a instaurat tirania meşteşugului.

Contrariază deficitul de percepţie pe care îl subînţelege o atare mentalitate. Ceea ce a spus Lovinescu despre eros, mai exact despre absenţa lui şi a oricărei mari pasiuni, a devenit inscripţie pe frontispiciul întregii opere, considerîndu-se că *Poema rondelurilor* nu face altceva decît să demonstreze, la nivelul performanţelor calofile, prin ele însele chiar, această lacună.

Un asemenea punct de vedere e în primul rînd produsul unui stereotip cultural. În anii '20, toată lumea bună ştia ce se întîmplă la Paris în materie de literatură, şi nu numai, cunoştea clasificările la zi privind modernismele, succesiunea, apusul şi gloria, ultimul strigăt al unuia sau altuia. În plină şi deconcertantă ofensivă suprarealistă, Macedonski scrie rondeluri de excesivă limpezime şi rigoare. Puteau ele trece drept altceva decît nişte „vechituri" restaurate şi lustruite?

Ataşarea la o modă *retro* nu e un lucru chiar atît de grav. De neînţeles rămîne trimiterea decisă şi exclusivă la parnasianism socotit îndeobşte reduta distrusă de primele manifestări ale avangardei de la mijlocul secolului al XIX-lea. Performanţa formală, mai bine zis conştiinţa unei preeminenţe a universului formelor, pare a fi fost motivul principal al alinierii. În realitate, în ciuda invarianţei versificaţiei, *Poema rondelurilor* este un volum de remarcabilă varietate a registrelor, de o foarte diversă consistenţă a „materiei" prelucrate.

În *Rondelurile de porţelan* se poate recunoaşte, într-adevăr, ambianţa manufacturilor parnasiene, unde artizanul lucrează pe material dur: „Tsing-Ly-Tsi stă-n prispa de aur, / Cu ochii mici ca de ghierlan, / Sub de-argint frumos tezaur, / Casa e de porţelan// (...) Spre-a-şi croi al vieţii plan, / Asudat-a ca un faur; / Un măreţ de smalţ balaur / Poartă prins l-al său colan – / Tsing-Ly-Tsi stă-n prispa de aur".

Într-o tehnică pur simbolistă, în *Rondelul apei din ograda japonezului*, Macedonski sculptează în fluid, mizînd pe sonoritatea lascivă: „Apei lui de prin ogradă, / Prea domol curgînd la vale, / Bolovani, dintr-o grămadă, / Japonezu-i pune-n cale. // Spumegată, vrea să vadă, / Împrejurul casei sale, / Apa lui ce prin ogradă, / Prea domol o ia la vale. / Şi schimbînd-o-ntr-o cascadă / De consoane şi vocale, / Uită-a vieţii grea corvoadă, / Dînd răsunet de cristale, / Apei lui de prin ogradă". Ca să nu mai vorbim de transcripţia filigranată evanscentă a parfumurilor din *Rondelurile rozelor*, unde fluidicul şi volatilul se combină, dînd naştere unei substanţe noi, ambigue, un fel de lichid pulverizat în stropi foarte fini, ca o boare sau un parfum dens, vizibil: „Urcînd pe pomi, zîmbind pe casă, / Se surpă rozele grămadă, / Sau întocmesc cîte-o cascadă / Pe vreo alee mai retrasă. // Parfumul lor purtat pe stradă, / Întinde-a lui subţire plasă... / Urcînd pe pomi, zîmbind pe casă, / Se surpă rozele grămadă".

Cum am arătat la momentul potrivit, *Rondelul cupei de Murano* sculptează în lumină, dar nu într-o lumină hieratică, ci într-una, din nou, curgătoare: „E cerul tot de soare plin. / Talaze largi, după talaze, / E sufletescu-avînt deplin, / Nu e de aur: e de raze".

În descrierea unui colţ de natură silvestră lumina ia înfăţişarea focului mobil, activ, devorator: „Aleea e-n apus de soare. – / Se urcă flăcări tot mai tari, / Şi se răsfrîng schinteietoare, / Printre copacii seculari, / Coroane-n veci nepieritoare".

Într-o cu totul altă tehnică sînt lucrate tablourile citadine. *Rondelurile Senei* oscilează între expresionismul *avant la lettre* şi impresionism. În

primul caz ecouri din Baudelaire şi Rimbaud sînt imediat perceptibile: „Monstruos se-ntinde-oraşul. / Viciul joacă-n el pe brînci. / Are case, lanţ de stînci. / Dracii-n toate şi-au locaşul. // Rînjitor pîndeşte-oraşul, / Floarea mlaştinei adînci, / Monstruos se-ntinde-oraşul". Sau: „Pe sub poduri Sena toată / Este moarul tristei seri; / Ies în faţă-i şi înoată / Înecaţii cei de ieri". Imaginea nocturnă a fluviului e din Van Gogh: „Printre valuri care plîng, / Şi sub bolţi întunecate, / Şiruri de-astre înceţate / Felinare se răsfrîng. / Pe tot drumul drept şi stîng, / Iad urlînd de răutate, / Pe cînd valuri care plîng, / Curg sub bolţi întunecate". Tehnica poantilistă creează nocturnul feeric: „Flori de lună ce s-agaţă / Schimbă apa în brocart / Printre frunze prinde viaţă / Cîte- un cîntec de Mozart. // Spre Saint-Cloud, ce doarme-n faţă, / Val de val se duce spart; / Flori de lună ce s-agaţă / Schimbă apa în brocart. // Peste-a Senei verde faţă / Dulci şi lungi fiori se-mpart, / Şi de ţărmi ce se răsfaţă, / Cînd corăbii se despart, / Flori de lună se agaţă". În regim diurn, peisajul riveran are prospeţimea şi transparenţa tuşelor lui Renoir: „La Bellevue e val de lume, / Flori de zarzăr. Cer de mai. / Sărbătoare. Rîs şi glume. / Soare vesel. Colţ de rai. // Sena curge numai spume. / E-nflorită ca un plai. / La Bellevue e val de lume, / Flori de zarzăr. Cer de mai".

Făcînd abstracţie de structura rigidă a versificaţiei şi de picturalitatea ostentativă, elementele superficiale care, se pare, au şi decis în stabilirea unei filiaţii parnasiene, miezul rondelurilor este, cu neînsemnate excepţii, unul şi acelaşi: senzaţia. Poetul suprasolicită în mod diferit văzul, prin nuanţă sau cromatică tare, prin irizare subtilă şi strălucire puternică, face auzul să distingă sunete asurzitoare şi muzica apelor; încarcă rondelurile florale cu parfumuri grele sau adieri fragede. Bineînţeles, efectul de potenţare e obţinut prin distilări şi combinaţii care produc sinteze perceptive.

Exploatarea arsenalului tehnic simbolist – pentru că despre aceasta e vorba – se face în beneficiul unei poetici a senzaţiei care îşi cristalizează acum exprimarea. Poetul o anunţă din tinereţe, o insinuează treptat şi mai mult sau mai puţin sporadic, în *Noaptea de mai* o postulează într-o construcţie poetică, într-o retorică de factură pronunţat romantică, pentru a o fixa acum într-o formulă fermă, canonizată.

Concomitent, *Poema rondelurilor* adună şi celelalte faze – dacă se poate vorbi, într-adevăr, de aşa ceva – ale creaţiei macedonskiene. Mă refer, de pildă, la lirismul agitat, care gravitează în jurul acelui *eu* nevrotic ce se simte copleşit de adversităţi şi se răzvrăteşte patetic. Încă o dată, şi mai clar decît în alte părţi, se face auzită o voce distonantă, ale cărei lamentaţii n-au

reverberaţii de profunzime. Mai interesantă este reacţia, revenirea în ofensivă a spiritului belicos: „Aceşti contemporani ai mei / Fac nencetat acelaşi sport. / De treizeci de ani îmi zic tot mort / Tot mai pizmaşi şi mai mişei. // (...) Deşi par lei şi paralei, / N-au cu talentul vreun raport, / Şi n-au nici sfinţi, nici dumnezei, / Trîntiţi în viaţă de-un avort... / Dar sînt contemporanii mei".

La fel de precare sînt tentativele de evaziune romantică spre un *undeva* incert, echivoc: „Am să mă călătoresc – / sînt furat ca de ispite, / S-o voiesc, să n-o voiesc, / Spre ţinuturi negîndite. // Vara este pe sfîrşite, / Flori în suflet vestejesc. / Am să mă călătoresc. / Sînt furat ca de ispite". Cînd acel *undeva* este înaltul, poezia capătă anvergură, cuvintele îşi pierd din greutatea stînjenitoare ce le ţine lipite de sol. Şi în rondeluri navigaţia aeriană prieşte poetului, îndeosebi atunci cînd este asociată trăirilor extatice: „O roză-nfloreşte, suavă... / Ca nor risipit e necazul. / Puternic mă poartă extazul / Spre-o naltă şi tainică slavă". Practic, am revenit la poetica dorinţei, justificîndu-i încă o dată rolul de nucleu care focalizează, într-un simbol autoritar, sensurile polivalente.

Poema rondelurilor arată în mic ceea ce este poezia lui Macedonski în mărime naturală, de la arta poetică la arta ca atare, de la motive şi obsesii la organizarea exterioară şi interioară a textului, de la împliniri la inconsecvenţe, într-un cuvînt subliniază apăsat dominantele specifice care la scara unu pe unu a creaţiei se disting mai greu.

Fără îndoială, *Poema rondelurilor* este un testament, nu un manifest literar. Majoritatea textelor sînt scrise în anii 1919-1920, cu alte cuvinte, la data cînd însăşi poezia română considera experienţa parnasiană epuizată şi afirma, la nivelul avangardei poetice, cu totul alte date; în preajma acelor ani debutează Bacovia, Voiculescu, Blaga.

Gestul lui Macedonski poate părea extravagant cîtă vreme îl raportăm la acea experienţă, în exclusivitate. *Rondelurile de porţelan*, de pildă, obligă la o asemenea raportare (deşi nici în acest caz nu se poate vorbi de o adecvare propriu-zisă), aşa cum *Rondelurile rozelor* trimit insistent la doctrina simbolistă a corespondenţelor, iar cele ale Senei la formule mai complicate luate din zonele de convergenţă a artelor. De altfel, în legătură cu tentaţia de a scrie rondeluri, mărturisirile lui Macedonski merg nu spre rondelurile lui Banville, de pildă, ci spre cele mai noi, ale lui Rollinat, care, spune poetul nostru, a ajuns „la o perfecţiune neîntrecută", ştiind „să cristalizeze cugetarea cea mai adîncă într-o formă fixă şi trăitoare", ştiind să dea naturaleţe, firesc versificaţiei.

Oricum am lua-o, *Poema rondelurilor* dă senzaţia că Macedonski vrea să cîştige un pariu în ordinea performanţei. Al unei performanţe dobîndite în condiţii extrem de dificile, mereu aceleaşi. Formula săracă a rondelului e însă un obstacol învins în mai mult feluri, şi nu numai pe linia tăieturii impecabile a imaginii. Rigiditatea structurii nu urmăreşte impunerea unui discurs asemenea, matematic desăvîrşit şi univoc în această desăvîrşire. Obstacolul ca atare trebuie, am văzut, trecut cu naturaleţe, trebuie să-i fie învinsă tocmai rigiditatea.

În contextul libertăţilor pe care poezia şi le ia la început de veac, *Poema rondelurilor* aduce a pură sfidare, şocînd prin conservatorism la nivelul cel mai vizibil şi mai labil care este versificaţia, punerea în pagină a textului. Privind în profunzime lucrurile, observăm că remanierile operate de Macedonski în acest cadru strîmt şi învechit sînt radicale, în sensul hipersensibilizării limbajului, al punerii lui în situaţii restrictive fără precedent, al revelării resurselor multiple, al exploatării lor. Este un proces pe care poezia macedonskiană îl realizează în întreaga sa evoluţie, dar care apare acum condesat într-un singur volum, postum.

Ridicarea obstacolelor are raţiuni despre care a mai fost vorba. Totul se reduce la raţionamentul potrivit căruia o victorie e cu atît mai preţioasă cu cît e mai dificilă, că în relaţia antitetică un termen îl pune în evidenţă pe celălalt. Din nou, sinteza, întregul, care este, în cazul de faţă, textul scurt, avar, presupune menţinerea unui echilibru activ, conflictual al părţilor.

Pe de altă parte, Macedonski are nevoie, inclusiv la nivelul structurii intime a textului, de un cîmp de acţiune al puterii. Poetul trebuie, în primul rînd, să fie un învingător, fie şi numai al versificaţiei stereotipe. El este creator de perfecţiune prin mijloacele cele mai comode. Indiscutabil, Macedonski are conştiinţa esteticului, ca univers paralel şi în acelaşi timp, incident, ridicată la gradul conştiinţei *estetizante* care îşi afirmă orgolios datele specifice. O asemenea exagerare nu poate fi decît firească în condiţiile în care poetul are revelaţia exaltată a imaginarului ca atare, a proteismului său. Macedonski îi stabileşte şi îi fixează cu fermitate coordonatele, îl vede ca pe o lume cu timpul, spaţiul şi legile sale, analoagă unei realităţi imemoriale, de început, în care totul se întemeia. În asemenea împrejurări, limbajul imaginarului nu poate fi decît paradisiac, natural, senzual, limbajul lui Adam, cum spune Barthes.

Imaginarul ca spaţiu se supune unui determinism riguros, unei concepţii, unui impuls de a construi după proiecte originale şi unice, perfecţiunea. Limbajul care „umple" acest spaţiu vrea să fie original în celălalt sens, al

întoarcerii spre autenticitate, spre inocenţă, spre prospeţime, spre forţa întemeietoare, sănătoasă. Iată, aşadar, o nouă ipostază a întîlnirii naturalului cu artificiul, ipostază care nu face decît să generalizeze relaţia, s-o transforme în formulă de bază, în fundament a tot ceea ce înseamnă creaţie în ordinea artei. *Poema rondelurilor* ilustrează în chipul cel mai riguros, mai disciplinat şi mai divers teza.

8

Pe lîngă toate pe care le-am arătat, imaginarul este un spaţiu ideal de exercitare a puterii. Aici creatorul construieşte după voinţa sa, mai bine zis aici dorinţa lui se transformă în *voinţă*. Am putea privi opera lui Macedonski drept odiseea căutării acelui spaţiu, a cuceririi, în fine, a stăpînirii sale.

Un spaţiu nou creează o identitate nouă şi, implicit, o conştiinţă a acestei identităţi. Ar fi imprudent să spun că Macedonski are cel dintîi revelaţia condiţiei demiurgice a poetului – ideea, unul din semnele distinctive ale infatuării romantice, îi va fi fost relevată de Heliade care vede în Dumnezeu „primul şi atotpotentul poet" –, dar fără precedent sînt extinderea acestei condiţii dincolo de frontierele imaginarului şi conturarea unei individualităţi atipice pentru care exercitarea puterii, simultan în real şi imaginar, e pe deplin posibilă.

Cu zece ani înainte de publicarea *Nopţii de decemvrie*, Macedonski făcea să apară un poem care anticipa în multe privinţe pe acesta. E vorba de *Stepa*. Tema călătoriei iniţiatice este elementul comun care se impune imediat atenţiei. Existenţa himerei, de asemenea. Sînt deosebite toposul şi tonusul aventurii.

Deşertului dogorîtor îi precede cîmpia întinsă (ce „de ceriuri se izbeşte alergînd spre răsărit"), fertilă („sub iarba mătăsoasă, cu talaz neţărmurit") şi virgină („domen necucerit" pe care nu-l „despintecă nici pluguri"). Spaţiul este înghiţit de goana cailor, călătoria nu înseamnă drum anevoios, ci cucerire, călătorul nu mai este suveranul obosit şi nemulţumit de puterea pămîntească, ci călăreţul barbar care visează să ia în stăpînire întinderile neţărmurite. Primul este copleşit de bogăţie şi plăceri şi vlăguit de expediţia prin pustiu, celălalt resimte o vitalitate şi o virilitate extraordinare. Vitregiile drumului sînt fatale emirului, în vreme ce dincoace „viscolirea (...) brutală" şi „pustia îngheţată" menţin intactă speranţa: „Ce-a-nflorit, reînfloreşte, ce-a cîntat, va mai cînta."

Stepa, alături de alte cîteva texte (*Thalassa*, *Noaptea de mai* etc.) *explicitează* datele unei mentalităţi poetice specifice, este partea prin care întregul poate fi reconstruit integral, este o sinecdocă. Erosul şi spiritul belicos, virginalul şi obsesia priapică, călătoria ca iniţiere şi visul ca utopie provocată, artificiul şi senzualitatea, contaminarea existenţialului de către estetic sînt realităţi cu o pondere mai mare sau mai mică, mai accentuate sau mai şterse, dar cu toate descifrabile aici.

Se conturează limpede, în primul rînd, motivul călătoriei himerice ca expansiune în imperiul artei: „La mînerul unei spade peruzeaua cînd zîmbeşte / Radiază o poemă, gînd pe suflet domnitor, / Cînd joci calul în buestru sau cînd pintenul iuţeşte. // Într-o magică splendoare zbori de lume uitător, / Nici săgeata nu te-ntrece şi te-avînţi fără-ncetare, / Sub un farmec de himeră, dupe ea urmăritor, // Din real ieşit afară nu mai eşti ca orşicare,... / Te-nzestrezi cu mîneci roşii de tunică de satin, / Chipeş, nalt, cu stemă-n frunte, pleci pe visul tău călare, // Şi se uită, şi se uită mizerabilul destin". Şi finalul: „Viaţa însă nu-ncetează cursul ei fenomenal, / Din cenuşa cea mai rece, izbucneşte înfocată, / Se va-ntoarce, se va-ntoarce, strălucitul Germinal".

Noaptea de mai surprinde momentul magic al naşterii cîntului din clocotul energiilor vitale şi surprinde trezirea conştiinţei demiurgice. *Noaptea de decemvrie* vede aventura creaţiei din perspectiva fascinaţiei care suprimă orice alte voluptăţi, relevînd în esenţial coordonatele severe ale imaginarului, cum şi versificaţia austeră a rondelului o face. Un univers amorf şi devitalizat e fecundat de iluzia care creează textul. Sensul alegoriei implică, pe cît de ostentativ, pe atît de ezitant, condiţia tragică a creatorului, dar eşecul aventurii sale nu e şi acela al aventurii creaţiei. Ne amintim, Macedonski amestecă planurile fragmentînd şi tulburînd poemul, nivelul semantic ultim impus de alegorie, nu comunică cu nucleul simbolic al textului.

Statutul poetului, cum apare el în *Noaptea de decemvrie*, e contrazis *avant la lettre* în *Stepa*, prin intermediul unei parabole mult mai subtile. Şi aici poetul îşi joacă rolul în *travesti*. De astă dată însă se vede în primul rînd exploratorul unei lumi, cuceritorul ei sălbatic, cu simţurile nealterate de rafinamente, care înfruntă vitregii spre a renaşte, pentru a cuceri „regalitatea himerică" (Elena Tacciu): „Şi întinderea sclipeşte, şi sînt singurul ei ţar". După cumplitele vremuri de după 1883, *Stepa* poate însemna un al doilea efort de autoreabilitare. Primul se numise *Noaptea de mai*, unde revanşa era luată împotriva contemporanilor. Dincoace se pare că e vorba de sentimentul unei regenerări în alt anotimp, în posteritate. De altfel, textul e mai aproape de *Noaptea de mai* decît de *Noaptea de decemvrie*.

În *Stepa*, se conturează limpede destinul artistului dincolo de orice speculaţie romantică. Avîntul simţirii nu are, cum nu are nici în *Noaptea de mai*, acel patetism compensatoriu care conduce spre un punct utopic al exaltării, în permanenţă negat de imanenţa eşecului. Aş observa şi aici ponderea mică a antitezei, a elementului de opoziţie (imaginea îngheţului, în final), starea aproape continuu afirmativă a emoţiei.

Expansiunea în spaţiu conduce la revelarea unui teritoriu nou, al cîntecului. Călăreţul şi îndrăgostitul sînt deghizările poetului. Beţia erotică e provocată în *Stepa* de prezenţa netă a femeii (spune uşor ironic, pare-se, Macedonski: „Melancolică te-aşteaptă fidanţata pe confine"). În *Noaptea de mai* narcoza urmează unei trăiri erotice la nivelul cosmic. În linii mari, *Stepa* prevesteşte destinul lui Macedonski ca poet, un destin de cuceritor care regenerează după fiecare înfrîngere.

Macedonski este un hedonist, spune Adrian Marino, la care aş adăuga, tautologic, nu este un ascet. N-a rîvnit la traversarea pustiei, ci, mai degrabă, la cucerirea stepei, şi n-a fost nici atît de utopic pe cît vrea s-o arate într-un text sau altul. El visează să găsească în Meka, dincolo de porţile sale albe, Bagdadul cel roz.

„Macedonski, spune Pompiliu Constantinescu, a văzut în *poet, adică în el, o fiinţă electivă*, un fel de *zeu electiv* coborît între oameni, care sînt datori să se posterne la picioarele lui, să-l încunune cu lauri şi să-i facă din existenţă o veşnică sărbătoare". Încununat cu lauri şi veşnic sărbătorit este Pentaur, poetul-preot din vremea lui Ramses al II-lea, supranumit Homer al Egiptului, în care Macedonski vede un învingător şi un epicureu.

Somptuozitatea, opulenţa şi desfrîul emană dintr-o compoziţie – poemul se numeşte *Ospăţul lui Pentaur* – cu virtuţi picturale ostentative, remarcabil organizată, care adună personaje, decor şi butaforie sub semnul unei aceleiaşi voluptăţi orgiastice: „Robi frumoşi cu piepturi goale şi cu ochi şireţi de vulpe / Ies fantastic ici şi colo din noptosul labirint, / Au tunici cu fir cusute, calasirise (ciucuri – n.m.) pe pulpe, / Şi înalţă vase de-aur înflorite cu argint // (...) Tot ce e mai bun pe lume, strîns cu bani şi iscusinţă, / Îmbrînceşte înainte lăcomiile trupeşti, / Şi pe cînd se schimbă vorbe şi se bea cu prisosinţă, / Pe metalice trepiede ard parfumuri arăpeşti. // Sirieni cu forme clasici, copilandri prin etate, / Dar pişcaţi în ciuda vîrstei de-al plăcerilor tăun, / Înmuiaţi în tinereţe ca-ntr-un lac de voluptate, / Peste masa largă mişcă evantalii de păun".

Într-o asemenea ambianţă se aude glasul poetului, acompaniat de cimbal, chitară şi harpă, istorisind faptele de vitejiei ale faraonului. Bucurîndu-se

de favorurile suveranului, care-i trimite „daruri scumpe", bardul are privilegiul de a-şi face stăpînul nemuritor. Cuvintele lui creează slava şi o fac să străbată „abisurile vremii". Cîntecul şi cîntăreţul sînt, cum bine se vede, mai presus de toate. Poetul este însuşi regele. O astfel de duplicitate, aflată în logica celor semnalate pînă acum, evidenţiază identităţi convergente nicidecum paralele. Poate de aceea mai corect ar fi s-o numim complicitate. De fapt, totul în opera lui Macedonski stă sub semnul unei complicităţi proteice, deghizate în contradicţii nerezolvate, în paradox. Poetul nu vede însă nimic paradoxal în faptul că edenul său, unde curg rîuri de lapte şi miere, nu e al sfinţilor, ci al voluptuoşilor pişcaţi de-al „plăcerilor tăun", care, peste toate, se consideră cu insolenţă egalii judecătorului suprem.

Un Macedonski abstras din real este o invenţie a receptării marcate de inerţii romantice. Raporturile sale cu realul sînt profunde pentru că sînt în primul rînd senzuale, presupun, aşadar, o comunicare intimă, producătoare de intense plăceri. Extazul care îi propulsează pe Caliope şi pe Thalassa în soare se naşte din poftele delirante. Cerul, imaginarul n-au fost niciodată o alternativă, ci un spaţiu unificator, de la înălţimea căruia nu mai sînt percepute „formele prea bruşte", existenţa divizată. Este spaţiul afirmării puterii, ea însăşi unificatoare.

Într-adevăr, ceea ce-l obsedează constant pe Macedonski în toate împrejurările este exerciţiul puterii ca aspiraţie spre întreg. Trăieşte în chip dramatic disjuncţia, dar nu o acceptă. Opera lui este o reacţie energică la tot ceea ce înseamnă scindare. Contrariile există pentru a fi supuse unei aceleiaşi voinţe care le ţine într-un echilibru încordat.

Nu ne poate mira, în asemenea împrejurări, dorinţa poetului de a fi unicul, în tot şi în toate. Egocentrismul lui ieşit din comun nu e în primul rînd o reacţie temperamentală, ci reflexul în conştiinţa individului al unei structuri artistice omogenizate, care legiferează creaţia ca demers integrator autoritar. Şi unicul nu înseamnă la el individualul, ca identitate diferenţiată în raport cu altele, ci totalitatea ridicată la rangul unei sinteze. O sinteză ce menţine părţile în stare activă precum, reiau o comparaţie, coarda care leagă cele două capete ale arcului. O sinteză incitantă reflectată de o conştiinţă egotistă care a reuşit să disloce structurile poetice existente.

Gestul a necesitat un efort uriaş pe care Macedonski l-a resimţit şi l-a exhibat ca atare. Ceea ce la un moment dat poate părea nu numai megalomanie, dar şi o trecere în cont a unei binecunoscute teorii nietzscheene („poetul, spune Macedonski, este supra-omul prin excelenţă, alesul sau chematul să simtă şi să cugete mai mult decît obştea, să ştie mai mult decît

toţi") se conturează ca o conştiinţă ieşită din comun a propriei misii, a univocităţii ei şi, implicit, a riscurilor.

Nu-i greu de observat că în tot ceea ce scrie, sub o formă sau alta, Macedonski urmăreşte fanatic delimitarea, scoaterea în evidenţă a destinului exemplar al poetului investit cu prerogative supreme de către logosul creator. Demersul în sine nu e, desigur, original. Ieşit din comun este fanatismul unei asemenea atitudini, dar nici argumentul din urmă nu-i suficient pentru a o lua în seamă. Ceea ce rămîne este reflectarea acelui fanatism în universul operei, mai bine zis translarea lui în spaţiul imaginarului căruia îi impune o configuraţie specifică.

Într-o serie de articole publicate în primăvara şi vara anului 1916, în *Universul literar*, deja sexagenarul Macedonski face, în maniera binecunoscută, o serie de consideraţii asupra a ceea ce am putea numi condiţia în relativ a poetului. Între ceilalţi oameni, el se vede alesul, asta am văzut. El simte mai mult decît ceilalţi, îndrăzneşte mai mult, este un fanatic. Aceasta ar fi o primă delimitare. O a doua se operează chiar în sînul celor aleşi, unde doar cîţiva determină „evoluţiunea" limbii şi poeticii, dar „mai cu seamă unul singur". Aşa cum însuşi o spune, egalitarismul nu are ce căuta aici, numărul cu „înţelepciunea şi bunul său simţ" nu reuşeşte să mişte nimic, e inert şi „conservator cu desăvîrşire". Am ajuns din nou la supremaţia lui unu ca sinteză a numerelor.

Un ultim lucru ar mai fi de reţinut, anume că astfel de ierarhizări, de scoateri din rînd indică o din ce în ce mai accentuată izolare. Unu este prin excelenţă expresia solitudinii. Macedonski acuză romantic epoca de o ostilitate care l-a proiectat în lumile himerice. Nici vorbă de aşa ceva, se exilează, în cele din urmă, singur. Implicîndu-se în toate, vrea să domine totul, acţionează în consecinţă, în maniera pe care o cunoaştem şi, practic, se excomunică singur.

Percepţia acută a echivalenţei tot-unic mobilizează forţele omului şi ale artistului de la început pînă la sfîrşit, evidenţiind o consecvenţă fanatică. Stavilele care i s-au pus l-au îndîrjit, i-au stimulat energia creatoare pînă la exces, iar excesul este la el cel mai productiv. Este, totodată, semnul particular cel mai evident, al omului şi al artistului. Al amîndurora, cu siguranţă, pentru că omul n-a dăunat artistului, cum crede Lovinescu, ci pur şi simplu s-a integrat în el.

Himera lui Macedonski este, aşadar, fecundă, asemenea luminii din care prinde contur „cetatea de vise" a emirului. Fascinaţia a depăşit stadiul contemplaţiei, extazul nu l-a paralizat, cum nici stavilele n-au făcut-o, ci a

stimulat dorinţa de revanşă şi, mai ales, efortul de a construi – se putea altfel? – în absolut. Himera este adevărata muză a poetului, iar sentimentul deposedării, pe care îl presupune orice iluzie, a creat acel cîmp de acţiune necesar afirmării forţelor compensatorii.

Macedonski se consideră cel mai mare poet pentru că se crede unicul. Concomitent el resimte o continuă depresiune (nevroza lui!) şi luptă din răsputeri s-o anuleze. Omul se simte ostracizat nu numai din pricina unei reale ostilităţi, dar şi pentru că regula jocului, care cere un învingător în absolut, i-o impune. De pildă, inferioritatea pe care i-o atribuie contemporanii în rivalitatea cu Eminescu îi oferă şansa să-şi revendice postumitatea. Faptul că i s-a cedat lui X (Eminescu, desigur) „stăpînirea poeziei pînă pe la anul 1920", ba chiar „pe încă patru sute de ani" pare mai mult a-l satisface decît a-l irita, cîtă vreme poate privi dispreţuitor asemenea prognoze, pe timp limitat (totuşi), de la înălţimea eternităţii. Nimic nu-l poate convinge să fie sceptic, nici o îndoială nu-l inhibă, opera lui există pentru că există conştiinţa unui supraeu finalmente victorios.

S-ar spune că Macedonski a avut neşansa ca în lupta pentru mult dorita supremaţie să aibă drept adversar geniul lui Eminescu. În fapt, a avut un rival pe măsura combativităţii sale, şi se poate pune întrebarea dacă nu cumva această confruntare a făcut din el poetul care este. Privind astfel lucrurile, neşansa devine contrariul ei.

BCU IAŞI/CENTRAL

Încheiere

DESPĂRȚIREA DE ROMANTISM

A face ordine în poezia lui Macedonski este un lucru anevoios. Atît pe axa verticală a valorii, cît şi pe cea orizontală a temelor şi structurilor lirice, cristalizările se produc cu greutate, uneori există impresia că nici nu se produc. De aici caracterul de două ori compozit al unei opere şi strania impresie că de la un capăt la altul un nu mai puţin straniu principiu aleatoriu bulversează necontenit evoluţia internă, făcînd imposibilă orice coerenţă.

La cele două coordonate se adaugă o a treia, nu mai puţin ezitantă şi confuză, care se referă la aspectele de înnoire, de sincronizare cu evoluţia generală a fenomenului poetic, fenomen care exercită o atracţie fără precedent asupra lui Macedonski.

Din raţiuni nu numai „administrative", care reflectă dorinţa de putere în planul vieţii literare, el se vrea şef de şcoală şi se instituie ca atare, decretînd instituţiile poetice existente demodate şi înfiinţînd altele noi, în pas cu vremea. Şi în acest domeniu inconsecvenţele abundă de maniera că avangardistul anilor optzeci este contrazis de discretele manifeste *retro* de după 1910.

Cum e şi firesc, pe linia vizibil ascendentă se înscriu primenirea şi devenirea limbajului, de la ezitările juvenile la rigoarea etapelor tîrzii, deşi şi la acest nivel se observă indecizii care se manifestă nu o dată pe întinderea aceluiaşi text. Bunăoară, aşa cum am arătat, în *Thalassa* apar două tipuri de naraţiuni, una „idilică" şi alta romanescă, prima proaspătă şi productiv simbolică, cealaltă învechită, plată, parazitară.

Aspectul multiplu, contradictoriu al creaţiei macedonskiene se vede imediat, lectura îl percepe la fiecare pas, mai cu seamă în perioada de maturitate cînd opoziţiile capătă pregnanţă. Pînă în 1882, anul de apariţie al celui de al doilea volum de versuri, se poate vorbi de o omogenizare la nivelul tentativelor eşuate. *Prima verba* este impur sub toate aspectele, dar *Poezii* anunţă direcţii pe care lirica se va deplasa în continuare, deşi nu sînt delimitate în mod spectaculos. Alături de un text stupid sentimental ca *Noaptea de aprilie* sau de unul nu mai puţin stupid, dar vindicativ, ca

Accente intime, alături de romanţe naive şi satire asemenea, alături de aglomerări verbale uzate şi obscure, provenite din magaziile de deşeuri ale paşoptismului, apar scurte iluminări în *Noaptea de septembre*, mai persistente în *La Harpă*.

De fapt, într-o primă perioadă, Macedonski ratează mult şi cristalizează infim în jurul unei aceleiaşi infatuate reflecţii: condiţia poetului. Ratează cînd urmăreşte această condiţie în relativul epocii şi al conflictelor din contingent, devine interesant cînd o plasează în absolut, într-un alt spaţiu, spaţiul pe care-l creează, pentru a-i aparţine în exclusivitate, artistul. Aici el se mişcă întocmind lucrurile în conformitate cu propria lui voinţă creatoare, aşa încît nu trebuie să mire faptul că Macedonski intuieşte funcţia orfică, întemeietoare a limbajului: „C-acele voci multiple (ale poeţilor – n.m.) sînt coarde inspirate / Ce fac ca să tresară la tonuri cadenţate / Chiar firele de iarbă din văile adînci!... / Accente, cari noaptea, trecînd ca o suflare / Produc acel lung freamăt vuind din depărtare / Prin scorburile sumbre căscate printre stînci!"

Intuiţia cu pricina indică depăşirea funcţiei denotative a limbajului poetic şi, prin aceasta, posibilitatea de a impune un sens nou şi unic, perceput în exclusivitate la nivel senzorial. E ceea ce face estetica simbolistă atunci cînd cuvintele încep să construiască în muzical. Macedonski reţine, deocamdată, stadiul primitiv al operaţiei, armonia imitativă: „Un an – dînd d-ani, leag-an d-an, – d-ani vani" etc. O asemenea puritate a echivalenţei face ca mesajul neacustic să se şteargă, să fie foarte greu perceptibil.

Ideea pe care trebuie s-o reţinem e că într-o asemenea fază atitudinea faţă de cuvînt se află în faza unor timide şi neclare reconsiderări, Macedonski îl vede deopotrivă ca purtător stabil al sensurilor consacrate şi ca factor generator de sensuri noi, posesor al unui spaţiu propriu de expresie, adică de invenţie şi de creaţie.

Astfel de intuiţii timpurii nu conturează o conştiinţă limpede a statutului limbajului poetic, confuzia păstrîndu-se şi în volumele următoare, îndeosebi în *Excelsior* şi în *Flori sacre*. În asemenea condiţii funcţia denotativă şi cea conativă a limbajului coexistă şi se pun pregnant în evidenţă una pe cealaltă. Tipurile de discurs, corespunzătoare celor două funcţii, coexistă în paralel, se intersectează, de unde, în planul general al expresiei poetice, aspectul de stil compozit. Practic, la Macedonski, condiţia plebee, terestră a cuvîntului o acceptă pe cea aristocratică, celestă, de la un capăt la altul al creaţiei. Absorbţia celei dintîi de către cea de a doua se produce în momente rare, în cîteva poezii, le-am menţionat deja, unde contemplarea

extatică revelă lumi de lumină, apoteotice şi acut senzitive, zămislite de energia creatorului suveran.

Se poate observa că asemenea momente ale stării de graţie sînt mai frecvente în perioada de după 1890, odată cu conturarea netă a *figurilor centrale* – senzaţia, ascensiunea, himera – cu toate puse sub acolada unei energii care, acum, transgresînd limite şi obstacole, se consumă în menţinerea armoniei dobîndite.

Ce ne facem însă cu *Noaptea de mai*, capodopera poetului, care nu intră în această perioadă? Aici are loc descoperirea lumii integratoare a imaginarului, aici cîntecul, ascensiunea şi dragostea (şi natura subordonată acesteia) alcătuiesc marea sinteză care defineşte spaţiul şi actul creaţiei. Nicăieri în altă parte Macedonski nu va relua datele problemei, în totalitatea lor, inclusiv în totalitatea relaţiilor lor, nicăieri tensiunea revelaţiei nu va atinge, ca aici, limita de sus. Întrebarea formulată rămîne strict retorică.

Macedonski nu simte unde a ajuns, nu simte propria stare de graţie, aşa se face că poate coborî vertiginos din înălţimile superbei *Nopţi*..., ajungînd din nou la stadiile inferioare ale inspiraţiei, la cele timpurii mai bine zis, care, în mod normal, trebuiau demult să fi fost uitate. De pildă, în 1896, adică după aproape zece ani de la publicarea *Nopţii de mai*, el scrie versuri care ar putea fi la locul lor numai în volumul de debut: „Din roze ceriuri ciocîrlia / Zvoneşte cîntece semeţe, / Domneşte-n toate veselia, – / 'Napoi venit-ai tinereţe".

Chiar în mult mai omogena *Poema rondelurilor* apar distorsiuni salvate oarecum de aparenţele versificaţiei. Într-un acelaşi ciclu, al *Rondelurilor pribege*, alături de *Rondelul crinilor* se află un „solo à la lune" intonat după cea mai uzată partitură a micului romantism: „A ei lumină argintată / Cu roze albe mă-ncununã, / Şi cîntă tot pe vechea strună, / Dar pentru mine e schimbată, / Deşi pe cer e-aceeaşi lună" (*Rondelul lunei*). *Rondelul cupei de Murano* exaltă nici mai mult nici mai puţin decît „arta pură fără fraze", în vreme ce un altul scrie entuziast, în cel mai ridicol stil ocazional, despre „cercetaşii M.S.".

Inconsecvenţele uimitoare ţin şi de folosirea registrelor stilistice, poetul are acces practic la toate partiturile. În *Flori sacre*, alături de apăsat simbolista *Cîntecul ploaiei*, socotit a fi primul text care introduce motivul pluvial în poezia noastră, apare decalcul folcloric. Deci, o dată: „Plouă, plouă, / Plouă cît poate să plouă, / Ca ploaia ce cade, m-apasă / Durerea cea veche cea nouă... / Afară e trist ca şi-n casă, – / Plouă, plouă", a doua oară: „Maică, măiculiţa mea, / Ce-mi făcuşi tu viaţa grea? / Ce rău îţi

făcui eu, maică, / Ce rău îţi făcui, eu taică, / De mă scoaserăţi pe lume / Ori din dragosti ori din glume".

Luminoasa şi imponderabila *Mai* din aceleaşi *Flori sacre*, are pe verso întunecatul şi lugubrul *Imn la Satan*, în care personajul malefic însuşi este caracterizat paradoxal, romantic: „Te-ador, Satan, fiindcă tu eşti zîmbet, rază şi culoare, / Eşti cugetări şi eşti simţiri, eşti aur, vin, cîntare, floare, – / Eşti tot ce e ispita: plasticităţi de corpuri goale, – / Şi zbor spre cer şi voluptăţi ce sînt titanice răscoale...".

Registrele sînt schimbate cu dezinvoltură pe parcursul unui singur text. Să ne amintim de cele trei episoade ale *Nopţii de noiembrie* – terestru, subteran, celest – cărora le corespund tot atîtea voci: ironico-sarcastică, încrîncenat-lugubră, sublim-exaltată.

Dar cazul cel mai tipic de inadvertenţă, de fracturare a discursului şi de împărţire a lui în fragmente confecţionate din materiale diverse, motiv pentru care nici măcar nu pot fi lipite bine, este *Noaptea de decemvrie*. Poemul începe romantic şi sinistru („Pustie şi albă de camera moartă", apoi „E moartă odaia, şi mort e poetul... – / În zare lupi groaznici s-aud, răguşit"), început căruia îi pune capăt iluminarea mistică, personificată de „Arhanghelul de aur". Urmează tabloul descrierii delirante a Bagdadului, într-o cu totul altă atmosferă şi alt ritm. Aici predomină, ca senzaţie, plăcerea dusă pînă la lascivitate, plăcere pe care tabloul următor, cel mai important, al călătoriei în deşert o va transforma în opusul ei, în traumă.

Intercalarea poveştii drumeţului pocit în urzeala celeilalte poveşti, a emirului, seamănă cu introducerea firului grosier în ţesătura de mătase sau borangic. Operaţia nu e numai inabilă; dă la iveală o stranie infidelitate. Macedonski abandonează sursa culturală extrem de pretenţioasă (Allah îl investeşte pe Mahomet ca profet, veste pe care o aduce arhanghelul Gabriel) pentru a apela la o alta, aceea din *Meka şi Meka*, de unde preia odiseea neverosimilă a drumeţului pocit. Totul urmăreşte investirea alegoriei cu un sens polemic, sens ce-l perturbă serios pe cel extatic.

Macedonski e poetul mare în foarte puţine texte, n-ar fi numai zece, dar nu sînt douăzeci, accesul la filonul bogat e condiţionat de excavări pe un front larg cu mult steril. Observaţia s-a făcut de foarte timpuriu. Un articol publicat, la doi ani după moartea poetului, de N. Davidescu surprinde prin clarviziunea evaluării, a ordonării unor dominante. Mai tot ce spunea Davidescu în 1922 mi se pare greu de atacat azi. Slabul ecou al opiniilor sale se datoreşte acelei ostilităţi critice prelungite vizavi de Macedonski sau indiferenţei de care vorbea Călinescu, nu mai puţin autorităţii opiniei

lovinesciene, care s-a exercitat irecuzabil și asupra cazului lui Macedonski, pînă în jurul anului 1940.

Spune Davidescu: „Marea tragedie a operei lui Macedonski a fost și continuă și astăzi să mai fie, prolixitatea ei cantitativă. Un noian întreg de lucruri, caracteristice doar pentru stabilirea atmosferei, în timp, a cafenelii literare de pe vremuri, îneacă cele cîteva coloane de stil pur ale lui Macedonski. Niciodată, el mai întîi, și apoi sfătuitorii și amicii săi, nu au izbutit să ajungă la un discernămînt estetic al unei activități care a urmat necontenit, cu nobilă, dar, desigur, păgubitoare lipsă de tact și discernămînt, să copleșească partea de cristal curat a poeziei lui Macedonski și, pînă la urmă, din pricina cantității, să o și scoată afară din rosturile ei firești". Davidescu atribuie *Nopții de mai* valoare de „antologie europeană" și vorbește de acele „zece sau douăsprezece unice poezii care formează aurul curat al gloriei sale". Asupra listei, a numărului și titlurilor se poate discuta, oricum concluzia lui Davidescu e că ele sînt „din cele mai nobile pagini ale întregii intelectualități și sensibilități naționale".

Toată lumea a văzut prolixitatea și cei mai mulți au pus-o în contul tribulațiilor individului, care n-a ezitat să proiecteze în vers reacțiile de moment, numeroase și contradictorii. Implicarea în real, în evenimentele sale mai mult sau mai puțin pasagere l-a făcut în multe cazuri să nu mai coboare în încăperile cu alambicuri și distilării, sau să-și ia zborul spre tării unde zgomotele și agitația planetei se estompează.

Macedonski însuși înlesnește asemenea aprecieri, asimilînd impulsului integrator un gest trufaș de autocuprindere a faptelor și gîndurilor omenești. Teoretizează la un mod insolit și nu mai puțin vehement, cu trimiteri directe la circumstanțe, *poezia socială*, asimilată nici mai mult nici mai puțin decît unui *clasicism* menit să îmbrățișeze „*totalitatea* simțurilor și cugetărilor". Omul cu temperamentul lui instabil, cu viața lui neobișnuit de palpitantă reprezintă, în ultimă instanță, una din cauzele exterioare ale instabilităților, inconsecvențelor și denivelărilor de tot felul pe care opera le evidențiază cu prisosință.

Epoca – de asemenea, înțelegînd prin epocă binecunoscutul context literar din ultima pătrime a veacului trecut, context în care Macedonski nu vede afirmarea unor mari valori. Pentru el Eminescu și ceilalți din jurul Junimii n-ar fi decît produsele „politicianismului literar" (expresia îi aparține) promovat cu mult zel și abilitate de Maiorescu. „Direcția nouă" este o modă a „hainelor nemțești" care se opune evoluției firești imprimate de pașoptism. Se consideră singurul și legitimul urmaș al lui Heliade, al lui

Alexandrescu şi Bolintineau, ba chiar şi al lui Alecsandri, şi nu numai că se consideră, dar şi procedează în consecinţă, nu-şi vede marii contemporani, nu le percepe aprofundările şi cristalizările. Experienţa poetică eminesciană îi rămîne pînă la urmă străină, bizară şi incomprehensibilă, o consideră atipică în contextul dezvoltării poeziei româneşti. Pentru Macedonski Eminescu a fost, cu adevărat „un X", nu un anonim, ci un mare necunoscut.

Asumîndu-şi un rol de asemenea anvergură, de continuator unic întru desăvîrşire al unei întregi tradiţii poetice, Macedonski trăieşte sentimentul angajării într-o acţiune de mare miză. E vorba de un sentiment care trebuie văzut detaşat de temperamentul trufaş şi de o energie extraordinară care îşi asumă din instinct întreprinderi colosale. Ideea că desăvîrşeşte ceea ce au înfăptuit cu atîta elan şi fatalmente imperfect întemeietorii îl fascinează, îl domină şi, precum himera din poezia sa, îl mobilizează la o aventură extraordinară, la o bătălie acerbă dusă pe toate fronturile. Textul macedonskian vrea parcă să umple toate golurile din textul mare al literaturii române a timpului (vers, proză scurtă, roman, traduceri, publicistică, critică şi teorie literară). Dorinţa atotcuprinderii, la nivelul poeziei îl fanatizează şi acest fanatism naşte eterogenitatea ca premisă obligatorie a unei mult rîvnite întregiri.

În asemenea condiţii, nu e de mirare ca opera să reflecte, la toate nivelurile şi în toate sensurile, pe de o parte o diversitate deconcertantă, inclusiv între limitele eşecului şi ale performanţei valorice, iar pe de alta o continuă stare conflictuală care atinge intermitent culmile tensionate ale inspiraţiei sublime. Toate contradicţiile, unele de-a dreptul stupefiante prin acuitatea lor, se înscriu însă pe traseul invizibil al unei coerenţe deloc utopice. Aşa se face că Macedonski ratează mult, şi în toate etapele; orice pas decis într-o direcţie este urmat de unul, nu mai puţin decis într-o direcţie apropiată sau opusă. Creşterea poeziei se bazează pe acea mişcare oscilatorie în jurul unui punct imaginar pe axa secretei sinteze.

Situarea lui Macedonski într-un spaţiu clar delimitat pe drumul străbătut de poezia românească la sfîrşitul unui secol şi la începutul altuia se dovedeşte a fi la fel de anevoioasă ca şi ordonarea operei propriu-zise. Una se leagă de cealaltă, nu încape îndoială. „Toate tendinţele poetice coexistă în opera lui ca într-un haos germinativ", spune Vladimir Streinu. Această operă e un „contrast între materialuri", unele prelucrate la nivelul minim al strictei versificaţii, celelalte şlefuite pînă la artificiu şi „păcat estetizant". În personalitatea artistului sînt vizibile de asemenea două identităţi

ireconciliabile: răzvrătitul copleșit de necazurile vieții și meșteșugarul, „cizelatorul". Poetului nu-i e străină nici un fel de atitudine lirică, de unde și concluzia logică: „Romanticul, parnasianul și modernistul din el lucrează fiecare pe seama lui, unul în contra altuia, prin urmare toți împotriva sintezei lirice și deci a impresiei estetice de totalitate".

Nu există opinie critică unde larga disponibilitate, eterogenitatea, ezitările între o direcție poetică sau alta să aibă un spectru atît de larg. Cel mai aproape de Streinu este Lovinescu, care nu distinge nici el în opera lui Macedonski o „unitate fecundă", un „focar generator". În plus, îi contestă caracterul revoluționar, modern. Mentalitatea deja veche, romantică a poetului-profet se întîlnește cu cea conservatoare a *artifex*-ului parnasian preocupat de „natura plastică" a imaginii.

Pentru Mihail Dragomirescu, Macedonski este „cel mai însemnat poet al școalei franceze din epoca eminesciană". Și Davidescu vede în Macedonski un vechi, mai bine zis un spirit „prin excelență clasic", pentru care poezia nu mai înseamnă doar „notarea ritmică a unui sentiment" sau numai „emoție primitivă". Lirismul s-a atenuat în beneficiul unei „intelectualizate depersonalizări". O confuzie „lungă și buimăcitoare", mai spune criticul, a făcut din Macedonski un simbolist. Deci Macedonski nu este un simbolist.

Pentru Pillat, autorul *Florilor sacre* evoluează de la „groaznicul (...) realism" al *Nopții de noiembrie* la o artă „spiritualizată deplin". Un lanț de întrebări patetice precede lipirea etichetei definitive pe sticluțele cu esențe din laboratorul maestrului: „Poezie parnasiană? – nu, e prea vie, e prea clocotitoare, e prea tînără. Poezie clasică? – nu, e prea nuanțată, e prea muzicală. Poezie simbolistă atunci? – nu, căci n-are simbol. Poezie, poezie pură – da, din belșug".

Primul exeget sistematic al operei lui Macedonski – Tudor Vianu – într-o primă intervenție, de tinerețe, sugerează existența unui ideal estetic clasicizant. Ulterior, urmărește poezia din perspectiva unor coordonate multiple, în pas cu evoluția, cu diacronia ei. Un astfel de examen găsește accente specifice nealiniabile cu stricteță unei direcții literare consolidate, care să pună o pecete definitivă. Vianu vorbește de poezia socială și satirică, ca de un fir ce traversează întreaga operă. E precaut în ce privește influența parnasiană, socotind prezența copioasă a pietrelor prețioase, a metalelor, a materialelor de preț mai degrabă indiciul unei înrîuriri simboliste. Amintește de adeziunea entuziastă la programul simbolist-instrumentalist. Insistă asupra energeticismului, asupra trăirii senzuale a artei, asupra rafinamentelor vizuale și muzicale din opera lui Macedonski, fără însă a o atașa

hotărît simbolismului. Concluzia este că Macedonski a realizat „una din cele mai complexe formule ale literaturii româneşti".

Comentînd ediţia lui Vianu de la „Fundaţii", Şerban Cioculescu vorbeşte de „arta decadentă" a *Poemei rondelurilor*, ale cărei artificii prozodice ar urmări să „acopere oboseala" sfîrşitului de carieră, cînd Macedonski, ca „meşter plastic şi muzician", „s-a lăsat robit formalismului" indiferent de substanţă. În acelaşi timp, „experimentarea tuturor modalităţilor de şcoală literară" apare ca păgubitoare.

G. Călinescu, în capitolul din *Istoria literaturii române*... revine cu judecăţi superlative, în linia celor din entuziasta *Cronică a mizantropului* din 1935. Un oarecare poem e ornamentat în stil *rococo*, altundeva se poate desluşi amestecul de romantism byronian şi de parnasianism. Aceste situări nu urmăresc racordarea la principii estetice ferme; termenii de referinţă sînt mai degrabă „ocazionali" şi convenţionali, în spiritul analogiilor lapidare şi fără pretenţii docte pe care le face criticul. Călinescu vede în Macedonski un poet independent şi profund original, şi nu întîmplător îl defineşte astfel: „... azi foarte mulţi scriitori contemporani îl întîmpină cu dezamăgire pentru vechimea lui, pentru lipsa lui de actualitate. Poezia modernă s-a pierdut în mărunţişuri şi Macedonski e un poet de aripi mari, de patos, de altitudini".

Pe urmele lui Mihail Dragomirescu, Bazil Munteanu susţine că opera şi ideologia literară a poetului rezumă „principalele momente ale literaturii franceze a veacului, de la V. Hugo şi Musset, la Baudelaire şi Rollinat, de la Gautier şi Banville la Leconte de Lisle şi Hérédia".

Pompiliu Constantinescu, vorbind despre o operă întinsă pe mai mult de jumătate de veac, aminteşte că Macedonski a fost contemporan cu semănătorismul şi poporanismul, fiind totodată „iniţiatorul aşa-numitului decadentism şi precursor al *Vieţii noi* simboliste şi al întregului modernism". Poezia sa „este un fel de pivot, în jurul căruia se organizează o tradiţie şi o posteritate" şi se află pe versantul opus celei eminesciene, în zona „vitalismului liric şi al viziunii mediteraniene".

Masiva exegeză a lui Adrian Marino studiază minuţios etape, structuri, concepţii, influenţe, o dialectică interioară în care discerne „antiteze, conflicte, antagonisme", apoi „tensiuni şi alternanţe, (...) ambiguităţi subterane, (...) fluxuri şi refluxuri puternice, (...) curenţi alternativi", cu toate atestînd „trunchiul fundamental şi ireductibil romantic" al unui spirit fecund în intuiţii. Temele fundamentale, toate, „ţin de esenţa cea mai intimă a romantismului", la acest capitol poetul e „mai puţin «modern» şi

«revoluţionar» decît se bănuieşte". Conştiinţa îi este „iremediabil scindată" între „elanurile idealităţii şi apăsările materiei". Curentele la modă, naturalismul, parnasianismul şi simbolismul, „au lăsat urme şi nuanţe noi în opera sa, fără a-i modifica sau altera adevărata substanţă". Macedonski n-a fost teoreticianul şi animatorul decadentismului, n-a fost nici „formalist doctrinar". În ansamblul său, simbolismul „va fi interpretat tot mai mult în sensul unui neo-romantism". Treptat, Macedonski evoluează spre un „clasicism al *formelor*", expresie a „veşnicei reîntoarceri" la *arta* veche. Există, aşadar, un clasicism macedonskian, „funciar, spontan, organic", de care „ţine totalitatea aspiraţiilor (...) de calm, împăcare, echilibru, linişte şi contemplativitate, atît de puternic transpuse în operă". Poetul, în fapt, „sfidează orice clasificare riguroasă, ironizează orice dogmă metodologic. Privit din perspectiva clasică, romantismul lui Macedonski este baroc. Din direcţia romantică, barochismul poetului devine clasic. Privit din perspectivă barocă, poetul este, în acelaşi timp, romantic şi clasic". Într-un asemenea context complicat apare următoarea întrebare: „pe harta contextelor literare Macedonski nu-şi fixează totuşi, în cele din urmă, nici un punct stabil de predilecţie?" Şi urmează răspunsul: „S-ar părea, din cele spuse pînă acum, că romantismul îi dă cele mai mari satisfacţii. Faptul este adevărat. Dar numai pînă la un anumit punct şi numai pentru o anumită perioadă. Pe măsură ce experienţa sa literară se amplifică prin apropierea de noile curente post-romantice şi conştiinţa de sine se consolidează, romantismul îi apare tot mai mult ca o formulă depăşită (...), strîmtă, prea rigidă pentru complexitatea sufletului modern, către care poetul evoluează". Aceasta nu-l împiedică să lanseze la începutul secolului, un „contracurent, la care cele mai multe idei sînt tradiţionale" în conformitate cu „orientări şi idei clasicizante". Explicaţia unei astfel de răsturnări paradoxale stă în „structura alternantă a spiritului său".

Nicolae Manolescu pune faţă-n faţă doi Macedonski, unul *anacronic* şi altul *simbolist*, un *vechi* şi un *modern*. O „sfîşiere fundamentală" face opera ambiguă; în ea coexistă „epigonismul şi curiozitatea pentru tot ce e nou, spiritul paşoptist, heliadismul şi simbolismul".

Mircea Zamfir delimitează în ansamblul creaţiei lirice „două secţiuni atît de distincte, încît par realizate de poeţi diferiţi". În prima ar intra „facila versificaţie neoromantică, paşoptistă", în a doua – „poezia simbolistă subtilă". I se refuză poeziei macedonskiene „acea varietate dezordonată ce i se atribuie", fiind ataşată simbolismului *ornamental, academizant*, în linia Samain, Régnier, Rollinat. Mai mult, scoţîndu-l pe Macedonski din tabelele

scolastice ale curentelor literare, începînd a-l vedea „reprezentantul romantismului sau al simbolismului european", criticul îl consideră pur şi simplu un *neolatinizant*. Neolatinismul său „rămîne o pură creaţie personală, un mit superb construit cu forţă poetică". Creaţia macedonskiană reproduce evoluţia culturii din secolul trecut, „de la retoric la eterogen spre sugestie şi esenţializare".

Într-un excurs comparativ, Al. Piru vorbeşte de atitudinea de „geniu romantic", osîndit la „izolare şi impopularitate" a lui Macedonski. Descripţiile din *Thalassa* ne introduc în domeniul „corespondenţelor baudelairiene", al „fastului arhitectural gautierian", al „maiestăţii poemelor barbare parnasiene".

Dumitru Micu îl situează pe autorul *Excelsior*-ului „în fruntea pionierilor români ai înnoirii lirice" şi „în avangarda europeană a făuritorilor conştiinţei artistice moderne". În poemele scrise în limba română e greu de identificat „parnasianism în stare pură". Cît e, parnasianismul fuzionează „cu felurite alte modalităţi (...): romantism, clasicism, naturalism, decadentism, simbolism". Apoi: „Prin structura sonoră a poemelor, Macedonski, cînd nu rămîne romantic, este, în aceeaşi măsură, uneori, parnasian şi simbolist, chiar postsimbolist". Şi încă: „Fără a fi scris antipoezie propriu-zisă (...), autorul *Nopţilor* este introducătorul, la noi, al poeticii depoetizate, sau poetizate prin depoetizare". Macedonski nu e „un poet modernist (...). Doar un premodernist". În fine: „Scriind în toate genurile, era normal să vrea să scrie în toate felurile, să încerce toate uneltele, vechi şi noi, să verifice posibilităţile tuturor stilurilor şi să se autoverifice prin experimentarea tuturor".

Mircea Scarlat află în poezia lui Macedonski două tendinţe complementare: o ilustrare a convenţiei clasicizante şi o orientare reformatoare. A susţinut simbolismul, dar nu a fost în primul rînd un poet simbolist. Este un reformator din dorinţa de a schimba. Eclectismul operei sale este eclectismul epocii.

Bineînţeles, desprinse de propria lor argumentaţie, astfel de opinii sînt pure enunţuri a căror valabilitate nu intră acum în discuţie. Lista lor, selectivă şi la nivelul autorilor, pune în evidenţă perfecta sincronizare a unei opere cu interpretarea ei la nivelul unui deconcertant eclectism. Practic, în poezia lui Macedonski au fost identificate toate tendinţele, de la clasicismul antichizant la post-simbolism.

O asemenea diversitate, suspectă prin ea însăşi, atît la nivelul obiectului cît şi al interpretării sale, demonstrează cît de inoperantă este relaţia dintre

orizontala textului literar, ca sumă aritmetică a creației, și orizontala textului critic, ca sumă a unor distincții teoretice, a unor abstractizări, a unor semne care nu acoperă în întregime realitatea căreia i se substituie. De altfel, nu puțini dintre comentatori previn asupra inconsistenței conceptelor și a necesității relativizării, dedogmatizării lor, în cazul de față.

Pentru a nu vedea totuși în poezia lui Macedonski ilustrarea unui dicționar al *-ismelor* literare, sînt necesare cîteva reducții. În primul rînd, trebuie să delimităm drumul pe care se cristalizează conștiința de sine a creatorului. Este drumul dintre dorința de a accede în spațiul poeziei și luarea lui în posesie. Această operație, complicată atît de „eul biografic", cît și de ambianța culturală aflată sub semnele unui nou „alfabet de tranziție", se dovedește a fi cheltuitoare în toate sensurile, în speranța unor mari cîștiguri imediate.

Istoria poeziei macedonskiene, ca istorie a cuceririi imaginarului, este cronica unui prelungit asediu, exercitat din toate părțile, cu toate mijloacele: cu cele puse deja la îndemînă de romantismul întîrziat, cu „muniția de import" ultraperfecționată a modernismelor franțuzești, sau cu cele oferite de strategiile verificate și de iscusința desăvîrșită a combatanților legendari.

Itinerarul creației se confundă cu aspirația spre sinteză și, important lucru, sfîrșește cu dobîndirea ei. Există o zonă, vastă a preparativelor în care poetul ratează, imită, dar nu numai atît – ridică încetul cu încetul platforma de pe care se face marele salt. Experiențele și tatonările sînt acumulări absolut necesare, sînt treptele rachetei purtătoare pe care nava le abandonează rînd pe rînd pînă în clipa în care ajunge pe orbită. Poezia lui Macedonski e formată, așadar, dintr-un *summum*, distinct de o *summa* a căutărilor. Sau, altfel spus, părțile propriu-zise nu definesc întregul, dar evident, îl realizează. Prin tot ceea ce recuperează, respinge sau asimilează, poetul se creează pe sine, așa cum a vrut să fie, unic, inconfundabil.

A așeza această operă – în întregime ca sumă aritmetică – sub grila *figurilor* critice înseamnă, inevitabil, a o plasa sub oblăduirea atîtor tendințe cîte nu încap nici măcar într-o epocă literară. E adevărat, la Macedonski totul e proeminent, poetul atacă toate temele și toate registrele cu dezinvoltură, vede în mai tot ce face expresia geniului său, culmea carierei sale de artist. Ca atare, precauția trebuie să crească.

Parcurgerea pe orizontală a operei și așezarea în căsuțele unui riguros întocmit „tabel al elementelor" nu sînt operații de mare folos. Mai degrabă încurcă lucrurile în sensul că, prin argumentul cantității, aduce în față

contradicţiile inerente oricăror faze intermediare, estompînd sau mascînd efortul integrator. Numai secţiunea în plan dă imaginea reală.

Macedonski imită destul, imită autori, imită texte. Uneori, dispare îndărătul modelului, alteori, îl domină, preia tiparul turnînd în el substanţă nouă. Bunăoară, un poem al lui Jean Richepin, *Le Baiser de la Chimère* îi oferă parabola fascinaţiei himerice care sfîrşeşte în moarte. Sensul acesta e păstrat intact, referentul său rămîne călătoria prin deşert, cu suferinţa ei insuportabilă („Pas un arbre! Pas une tente! / Pas un fil d'ombre dans un coin. / Fût-ce l'ombre d'un brin de foin! / Pays de la soif haletante!"). Himera ca atare îşi schimbă însă înfăţişarea, nu mai este iubirea absolută ca la Richepin, ci „cetatea sfîntă", idealul sublim al creatorului. Aventurii erotice i se substituie aventura creaţiei, împrejurare în care asceza, călătoria în deşert dobîndeşte cu totul alte dimensiuni.

Acest exemplu arată cum, sub o formă sau alta, Macedonski raportează totul la universul artei. Ca să nu mai spunem că în mai toate textele sale originale acest univers îşi face simţită prezenţa aproape concretă, la vedere sau de fundal. El erupe peste tot, pînă şi în biografia scriitorului. Se poate spune deci că în orice punct s-ar afla, Macedonski percepe acest univers estetic, metamorfozele şi înfăţişările sale, nu mai puţin ipostazierile din creaţia altora. Tot ce se întîmplă în lumea artei e privit cu evlavie şi continuu entuziasm, cu naivitate sublimă, cu lipsa de scepticism tipică celor care cred în minuni şi trăiesc transa continuă a revelaţiei lor. Receptivitatea lui Macedonski la mode este aceea a unui veşnic îndrăgostit, care citeşte pe orice chip promisiunea unei mari iubiri.

Macedonski este poetul de strălucitoare originalitate într-un corpus mic de texte, semnalate deja, unde aşa-zisele influenţe şi preluări se pierd într-un limbaj al nuanţelor aproape imperceptibile, expresie a stării extatice. În aceste puncte, atinse prin explicabile tatonări şi cu explicabilă dificultate, Macedonski nu mai suportă alinieri, totul a fost topit într-o plasmă care vibrează traversată de fiori subtili, de o energie proprie. Se disting, cel mult rezonanţe. Poetul iese în calea sinesteziilor simboliste cu un limbaj deja sensibilizat, cu o capacitate de dereglare a percepţiei deja exersată.

Dacă însă dăm la o parte acest corpus de texte, în ceea ce rămîne îşi află ilustrarea mai mult sau mai puţin fidelă tendinţe literare dintre cele mai diverse, iar impresia de eterogenitate e reală. Într-un fel, poetul însuşi îşi obligă comentatorii să se contrazică atît de flagrant între ei şi nu de puţine ori pe ei înşişi. Se pune întrebarea: oare acele poezii privilegiate ar fi fost posibile în absenţa celorlalte, care fac parte din *cantitate*, din număr? Sigur

BCU „MIHAI EMINESCU" IAȘI

că nu. În punctul din vîrful piramidei se întîlnesc în fascicol toate punctele dispuse pe suprafața bazei.

Marea poezie macedonskiană dezvăluie suprimarea unui șir lung de contradicții, încă un semn că sinteza la care rîvnește în fel și chip poetul s-a înfăptuit. Este aspectul cel mai important, în sensul că, în planul mai larg al reverberației în epocă, această mare poezie atestă ieșirea din romantism. Un romantism pe care Macedonski însuși și l-a asumat în fazele preliminare, deși, cum am mai arătat, o diferențiere pe etape a creației este extrem de dificilă.

Practic, el atinge punctul vital al mentalității romantice – *scindarea* – îi schimbă nucleul generator. Ajunge aici trăind el însuși necurmate sfîșieri ce se reflectă din abundență în operă. Subminarea romantismului este o acțiune mascată, în sensul că se folosește adesea de procedee pe care romantismul însuși le-a consacrat. sînt mijloace vechi care capătă o semnificație cu totul nouă întrucît creează esență nouă. *Noaptea de mai*, un poem despre dragoste ca principiu cosmic, despre ascensiune și nașterea marii sinteze care este cîntecul, respiră într-o atmosferă feerică tipic romantică. Dar, cu tot decorul, cu tot patetismul de împrumut, *Noaptea de mai* e în primul rînd un poem în care lamentația, oricare altă reacție romantică ce consfințește ruptura dintre real și ideal sînt excluse. E nu numai poemul ascensiunii posibile, dar și al dobîndirii unității pierdute. Nu *Noaptea de decemvrie*, ci *Noaptea de mai* se impune ca replică la *Luceafărul* eminescian. Studierea comparativă a celor două poeme ar pune și mai limpede în evidență distanțarea lui Macedonski de romantism.

E drept, autorul *Excelsior*-ului rîvnește să fie un spirit hyperionic, ajunge deasupra lumii, dar nu poate rămîne izolat în propria-i neputință. Acuză ruptura, izolarea, incompatibilitatea atîta timp cît nu are, în plan artistic, forța să le anuleze pe toate, să le supună printr-un gest triumfător. Poetul trăiește în delir contopirea naturalului, a forțelor terestre și a luminii celeste, așa cum după ascensiunile trufașe revine pe pămînt și caută fericirea între muritorii de rînd. Cînd se avîntă în tării trăiește într-un spațiu unde simte cu toată ființa energiile vitale ale pămîntului și, deopotrivă, legănarea sublimă a zborului.

Oricum, Macedonski frecventează incomplet romantismul, temperamentul îl împinge spre zonele ofensive, brutale ale negației romantice. Nu intuiește partea ascunsă a aisbergului, propensiunea spre metafizic. Acceptă sporadic evaziunile, dar știe exact încotro merge, știe ce devine în absolut. Nu se angajează pe drumurile care se deschid către necunoscut, către acele

zone pe care simţurile şi puterea nu le pot controla. Iraţionalul îl înspăimîntă pentru că este o expresie a tenebrelor. Dilematicul, la fel, pentru că lasă loc imprevizibilului. Infinitul e transparent şi fără de mister, e seninul diurn seducător şi generos.

Evitînd din romantism ceea ce a evitat, inclusiv „nevroza acută", de care fuge ostentativ, operînd atîtea şi atîtea corecturi, Macedonski n-a făcut decît să se apropie de modelul estetic opus, clasicizant. Apropierea coincide cu luarea în posesie a lumilor paradisiace ale limbajului, operaţie la care a concurat, indiscutabil, conştiinţa estetizantă a avangardelor. Această conştiinţă îi înlesneşte reactualizarea într-un spaţiu artistic nou a funcţiei iniţiale, întemeietoare, a limbajului. S-ar putea ca Macedonski să fi înţeles o etimologie în virtutea căreia originalitatea se defineşte printr-o subtilă raportare la începuturi, la *origo*.

E greu de spus dacă el priveşte romantismul cu largă comprehensiune sau în virtutea unor restricţii. Cert e că şi una şi celelalte sînt mutilante. Într-o conferinţă, susţinută în 1901, spune următoarele: „Frumosul poate va ajunge într-o zi ca în lumea elină, însuşi folositorul. Şi atunci frumosul va fi suprema lege şi suprema morală. Şi atunci acest romantism purificat va reînălţa altare atît plasticităţii externe, cît şi frumuseţii interne". Şi tot acolo: „Zeii Olimpului (...) sînt şi ei nişte excesivi în sensul aceloraşi simţiri (...), sînt şi ei nişte curaţi romantici". Acest romantism *purificat, curat* încetează, de fapt, să mai fie ceea ce pretinde că este. Discursul şi-a pierdut obiectul fără ca oratorul să ştie. Acelaşi lucru i s-a întîmplat şi poetului. În paranteză fie spus, intervenţiile teoretice ale lui Macedonski, foarte importante, prin efectul pe care l-au avut asupra altora, nu sînt de natură să facă lumină în propria operă.

Macedonski se comportă faţă de romantism precum prizonierul care realizează abia într-un tîrziu că suferă rigorile unei detenţii. Fără a pune la cale o evadare spectaculoasă, dimpotrivă, elogiind spiritul romantic, în cele din urmă îl părăseşte. Cam în acelaşi fel îşi asumă şi celelalte vasalităţi, de astă dată intervenind şi tentaţia noutăţii, mai exact dorinţa de a fi luat în seamă prin afişarea unei posturi noi. Cam în acelaşi fel, dar nu întocmai pentru că romantismul e la răscrucea veacurilor altceva decît o modă, e o inerţie puternică.

Asta face Macedonski: se opune decisiv unei inerţii puternice care îi zguduie opera, fără a o asimila însă. Efectele unei atari opoziţii extraordinare se extind la scara întregii poezii româneşti. După ce Eminescu a extras din lava romantismului cristalul cel mai de preţ, Macedonski

realizează acea operaţie absolut necesară de lichidare a cenuşii şi zgurii în care au început să scurme căutători întîrziaţi şi ridicoli. Unul dintre ei a fost, pînă la un punct, Macedonski însuşi. Nu e de prisos să spun ceea ce se ştie deja, anume că datorită lui marii poeţi ai secolului nostru s-au desprins decis de mrejele eminescianismului, asumîndu-şi, fiecare, destinul irepetabil.

Nimic mai romantic decît omul Macedonski, decît existenţa sa plină de peripeţii, de glorie închipuită, de anateme. Multe trăsături de pe chipul său orgolios şi fanatic intră în vers, care devine însă un mediu conservant şi atîta tot. Marea poezie macedonskiană se adună şi se observă mai greu poate şi din pricina faptului că reprezintă o sfidare a biografiei şi asumarea integrală a *grafiei* eului poetic. Semn că despărţirea de romantism într-adevăr s-a produs.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Partea întîi
EROICUL 5

Partea a doua
EROTICUL 51

Partea a treia
CELESTUL 91

Partea a patra
HIMERICUL 139

Încheiere
DESPĂRŢIREA DE ROMANTISM 187

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Partea întâi
EROICUL 5

Partea a doua
EROTICUL 51

Partea a treia
CELESTIUL 91

Partea a patra
HIMERICUL 159

Încheiere
DESPĂRȚIREA DE ROMANTISM 187

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Seria: **Litere**

au apărut:

Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism și teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu – *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau – *Eseu despre originea limbilor unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*
Daniel Dimitriu – *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*

în pregătire:

Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică și poetică*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală și comparată*
D.M. Pippidi – *Formarea ideilor literare în Antichitate*

Seria: **Filosofie**

au apărut:

Petre Andrei – *Prelegeri de istorie a filosofiei. De la Kant la Schopenhauer*
Petre Andrei – *Filosofia valorii*
Petre Botezatu – *Introducere în logică*
Ion Petrovici – *Teoria noțiunilor*
Aurel Codoban – *Sacru și ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor*
Andrei Marga – *Reconstrucția pragmatică a filosofiei* (vol. I)
Jacques D'Hondt – *Hegel și hegelianismul*
Ilie Pârvu – *Introducere în epistemologie*
Ernest Stere – *Din istoria doctrinelor morale*

în pregătire:

Andrei Marga – *Reconstrucția pragmatică a filosofiei* (vol. II)
* * * – *Personalități și curente filosofice* (ediție îngrijită de Petre Dan)

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Seria : **Psihologie, Ştiinţele educaţiei**

au apărut :

Constantin Cucoş – *Pedagogie*
Liviu Antonesei – *Paideia. Fundamentele culturale ale educaţiei*
Adrian Neculau (coord.) – *Psihologie socială. Aspecte contemporane*
Andrei Cosmovici – *Psihologie generală*
W. Doise, J.-C. Deschamps, G. Mugny – *Psihologie socială experimentală*
Adrian Neculau, Gilles Ferréol (coord.) – *Minoritari, marginali, excluşi*
Constantin Cucoş – *Minciună, contrafacere, simulare. O abordare psihopedagogică*
Mielu Zlate (coord.) – *Psihologia vieţii cotidiene*
R.Y. Bourhis, J.-P. Leyens (coord.) – *Stereotipuri, discriminare şi relaţii intergrupuri*
Serge Moscovici – *Psihologia socială sau maşina de fabricat zei*
Adrian Neculau (coord.) – *Câmpul universitar şi actorii săi*
Carmen Creţu – *Psihopedagogia succesului*
Jean-Marc Monteil – *Educaţie şi formare. Perspective psihosociale*
Adrian Neculau (coord.) – *Psihologia câmpului social. Reprezentările sociale*
J. Barus-Michel, F. Giust-Desprairies, Luc Ridel – *Crize. Abordare psihosocială clinică*
Andrei Cosmovici, Luminiţa Iacob (coord.) – *Psihologie şcolară*
Şerban Ionescu – *Paisprezece abordări în psihopatologie*
Serge Moscovici (coord.) – *Psihologia socială a relaţiilor cu celălalt*
W. Doise, G. Mugny – *Psihologie socială şi dezvoltare cognitivă*
G. Albu – *Introducere într-o pedagogie a libertăţii*
Ana Stoica-Constantin, Adrian Neculau (coord.) – *Psihosociologia rezolvării conflictului*
Adrian Miroiu (coord.), Vladimir Pasti, Gabriel Ivan, Mihaela Miroiu, Cornel Codiţă – *Învăţământul românesc azi*
André Sirota – *Conduite perverse în grup*
Adrian Neculau, Gilles Ferréol – *Psihosociologia schimbării*

în pregătire:

M. Stanciu – *Reforma conţinuturilor în învăţământul preuniversitar*
Adrian Neculau, Pierre De Visscher – *Dinamica grupurilor. Texte de bază*
Valentin Clocotici, Aurel Stan – *Statistică aplicată în psihologie*

Bun de tipar: aprilie 1999. Apărut: 1999
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 3 •
P.O. Box 266, 6600, Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;
(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;
Tel.: (01) 3138978 E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la Polirom S.A. 6600 Iaşi
Calea Chişinăului nr. 32
Tel.: (032) 230323 ; Fax: (032) 230485

Valoarea timbrului literar este de 2% din preţul
de vînzare şi se adaugă acestuia. Sumele se virează
la Uniunea Scriitorilor din România,
cont nr. 45.10.62.62, BCR-SMB.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

5695/99

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

39.000 lei

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Litere

Daniel Dimitriu

GRĂDINILE SUSPENDATE

Poezia lui Alexandru Macedonski

«Daniel Dimitriu nu face, din fericire, nici rezumate, nici parafraze, nici nu „reface emoţia" lecturii. Judecăţile de valoare lipsesc aproape total. Este un semn (bun) că el a depăşit faza criticii literaturizante, impresioniste şi în ultimă analiză tautologice: a „spune" descriptiv doar ceea ce poetul a „spus" discursiv. Criticul nu reconstituie „emoţia", ci geneza şi articulaţiile unui proces poetic. El descoperă „reţele de relaţii", „reţele de semnificaţii"..., explică şi reconstituie un mecanism poetic... Este remarcabil că Daniel Dimitriu are, efectiv, antene pentru „celestul" şi „himericul" Macedonski.»

Adrian Marino

Collegium

Editura POLIROM
ISBN 973-683-252-X

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY